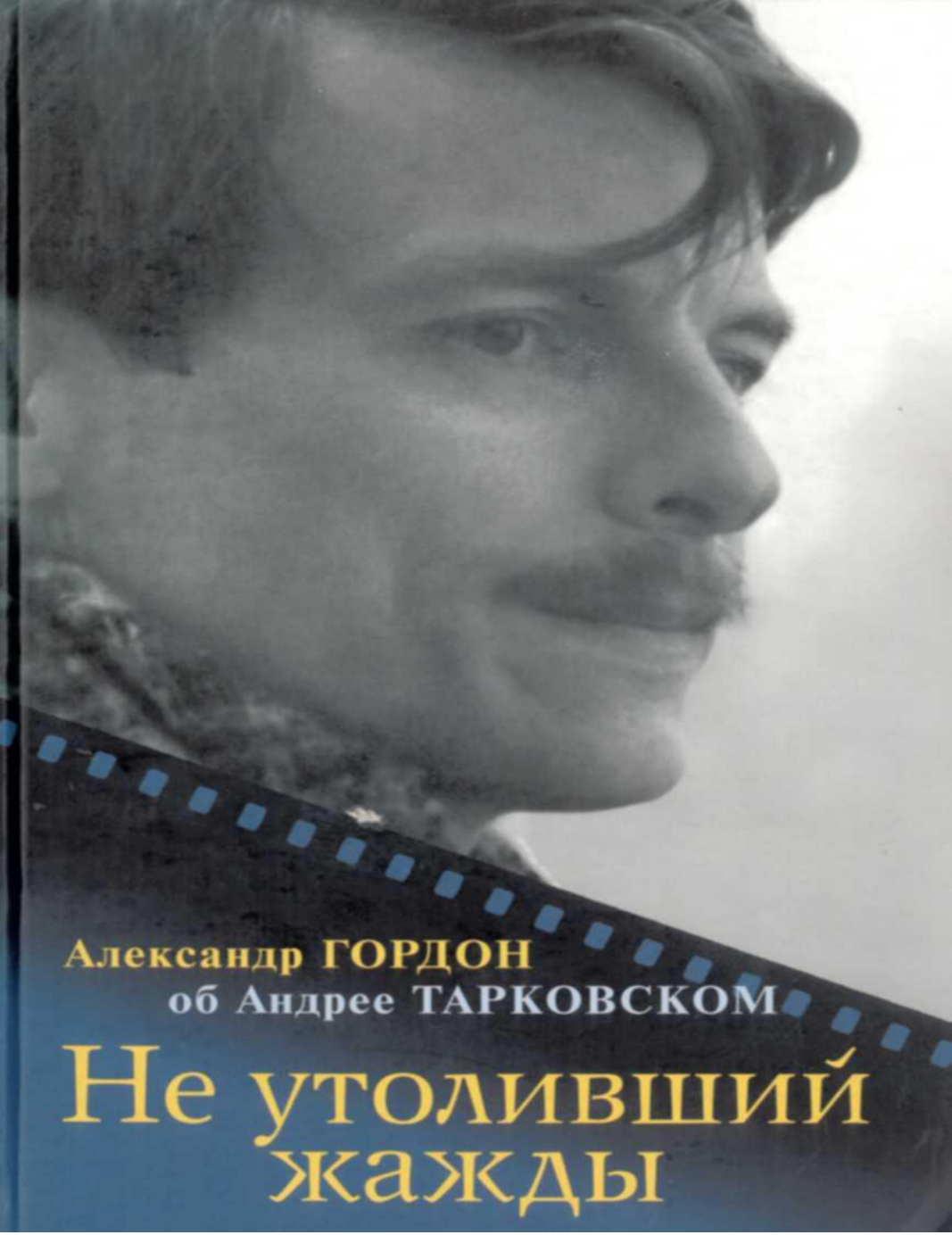


Александр ГОРДОН
об Андрее ТАРКОВСКОМ

Не утоливший жажды

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Александр Гордон — кинорежиссер и сценарист — был с юности связан с Андреем Тарковским и дружескими, и семейными отношениями. Учеба во ВГИКе, превращение подающего надежды режиссера в гениального творца, ожесточенная борьба создателя «Андрея Рублева» и «Соляриса» с чиновниками Госкино — все это происходило на глазах мемуариста. Используя богатый документальный материал, А. Гордон рисует натуру страстную и бескомпромиссную во всем, будь то искусство или личная жизнь…

- Александр Гордон
  - Вместо предисловия
  - Часть первая
    - По направлению к Андрею
    - Москва-Таганка
    - Пути в искусство. Случайны ли они?
    - День открытых дверей
    - Щипок-судьба
    - Экзамены
    - О Ромме и педагогах мастерской
    - Знакомство по алфавиту
    - Близкое соседство
    - Тарковские живут в коммуналке
    - Андрей раскрывался постепенно
    - Общежитие на «Яузе»
    - Учеба и немного политики
    - Роль старого князя
    - Лето 55-го года
    - Наш сокурсник Шукшин
    - Пятидесятые годы
    - Митта, греки и добрый милиционер
    - Тополиный пух
    - Таганская квартира
    - Неореализм — пройденный этап
    - Любовь, как она начиналась
    - Ладыжино. Сценарий «Убийцы»
    - Таруса
    - Коварная керосинка
    - Снимаем первый фильм
    - Женитьба Андрея
    - На практике

- Письмо из Одессы
- «Старайтесь подсмотреть секреты мастерства…»
- Еще письма Андрея
- Незабываемый пятьдесят седьмой
- Кто бы мог подумать? Андрей — мой шурин
- «Эхо войны»
- Киносражение на Курской дуге
- Зиновий Гердт — «шпион» в нашу пользу
- Привет от Эйзенштейна
- Нам нужен герой другого качества
- «Снимаюсь в отпуске»
- «Антарктида — далекая страна»
- Первая потеря
- «Каток и скрипка»
- «Иваново детство»
- Как монтировать в стиле Годара, не видев ни одного фильма Годара?
- Ангел-хранитель
- Какой категории достоин Тарковский?
- «Каждая последующая жена хуже предыдущей»
- Маленькая киностудия в Кишиневе
- Две встречи с Андреем
- Похороны бабушки
- Зима в Одессе
- Полет в Кишинев
- Роль атамана Бочкарева
- Снова вместе на съемочной площадке
- «Зачем ему это надо?!»
- Мария Ивановна Вишнякова
- Лето в деревне Львово
- Компания Артура Макарова
- Второй брак
- «Съемку отменяю!»
- Почему Тарковский подолгу снимал свои фильмы
- «Да будет тебе известно, я снимаю свой лучший фильм!»
- Ночной разговор
- «Мы не бездарны, но заблудились на пути к своей профессии»
- «Зеркало»: мать и отец
- Фильм второй категории
- Премьера в Доме кино
- «Ты знаешь, Шукшин умер…»

        - Икона Спаса
        - Что сказали архивы о Степане Разине
        - Прощание
        - «Давай попьем чайку»
        - Новая квартира Андрея
        - При свете зеленой лампы
        - Есть ли у нас хорошие кинорежиссеры?
        - Перед «Сталкером»
        - Счастье и несчастья «Сталкера»
        - Смерть Марии Ивановны
        - Черная собака и цинковая ванна
        - Планы Тонино Гуэрры
        - В Лондоне прохладно, в Стокгольме горячо
        - Деревенский дом
        - Проводы
        - После «Ностальгии». Невозвращение
        - Испытания новой жизнью. Берлин
        - Январь 1987 года. Париж
    - Часть вторая
        - Потеряв Андрея
        - Встречи после похорон. Отар Иоселиани
        - Два друга — Андрей и Тонино
        - Фильмы Донателлы Бальиво
        - «Ностальгия». Фильм о фильме
        - «Герой моего фильма — русский»
        - Каннский скандал
        - Миланская конференция
        - Эббо Демант и доктор Вернер
        - Семь самураев
        - Фридрих Горенштейн
        - Встреча с Эрландом Юсефсоном
        - Вопросы и ответы
        - Дневник Тарковского
        - Третий сын — «варяжский» сын
        - Париж — завражье. Перелет памяти
        - «Запечатленное время»
    - Эпилог
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6

- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23

Александр Гордон
об Андрее Тарковском
Не утоливший жажды

Я тень из тех теней, которые, однажды
Испив земной воды, не утолили жажды
И возвращаются на свой кремнистый путь,
Смущая сны живых, живой воды глотнуть.

Арсений Тарковский

Вместо предисловия

Как-то заела меня тоска жуткая. «В чем дело?» — спрашиваю себя. В доме я оказался один, жена уехала надолго, да ведь не в первый и не в последний раз. Дети давно живут отдельно. И одиночество я порой очень даже люблю. Словом, хандра беспричинная. В душе — серая мгла. И ничего не могу делать, только пасьянс и телевизор — хуже не придумаешь. Может, из-за осени? Хотя осень в этом году настоящая, правильная. Земля сырая, черная, лист кленовый, желтый, на черную землю лег. А все равно тошно.

И тут — телефонный звонок и голос в трубочке дружески приглашает в гости! Боже, как кстати! Так радостен этот звонок, этот милый женский голос, что вся туча серых будней с их каждодневной нудой в момент исчезла, испарилась.

Я запасся своими лекарствами и пошел к «Юго-Западной». Спускаюсь в яму метро и целый час, с двумя пересадками еду в этом «Освенциме». Но настроение славное, выхожу из душного подземелья и дышу не надышусь самим воздухом, пусть сырым и пропитанным бензином, но все равно замечательным. И все замечательно. В гости иду к Гале.

Галина Бирчанская — известный в Москве врач-психолог. А также практикует в Лондоне, в аристократических итальянских семьях и пр. Многие московские звезды театра и кино пользуются ее помощью, многих вытаскивает она из тяжелых депрессий. Каких усилий ей это стоит — понимающие люди догадываются.

Я прохожу аптеку, сворачиваю направо — и вот уж у ее дома.

Пока хозяйка готовит стол, сижу в комнате со странным, из какого-то далекого времени, интерьером: старая московская квартира в стандартной новостройке. Погружаюсь в предметы быта трех, а может и четырех, поколений: живопись, книги. Книг — от пола до потолка. Много фотографий.

С дальней верхней полки смотрит на меня Андрей Тарковский. В домах наших друзей «Андреев» много, и видеть это привычно. Фотографии самые разные, но преобладают серьезные, задумчивые, иногда с трагическим выражением лица. А ведь как он, бывало, веселился, хохотал высоким голосом, доходя в особо смешных местах до щенячьего визга. Ей-богу, зажмуривал глаза и валился на спину. Да вообще любил подурачиться, особенно в молодости.

Мы с Галей вкусно пообедали, обсудили положение в мире — в России и отдельно за границей, свои семейные дела. Вдруг хозяйка спросила меня:

— Александр Витальевич, а окончили вы свои воспоминания об Андрее?

— Что сказать тебе, Галя? Почти… Осталось совсем немного, предисловие. И в этом самая трудность.

Мы с Галей обращаемся друг к другу по-разному. Она ко мне на «вы», я — на «ты» и на «вы», попеременно. Почему? Возможно, «ты» — оттого, что я старше ее намного, и оттого, что в армии был — неизгладимое армейское «ты»! А на «вы» обращаюсь исключительно из уважения, даже из преклонения перед ее личностью.

Отлично понимаю — это мое «немного» способно поставить в тупик.

— Да. Я написал их уже три, может быть, и больше, счет потерял. Последнее предисловие писал, начитавшись отечественных философов. Один из них поверг меня в недоумение: Тарковский лишь подошел к храму, но войти в него не смог.

— Саша, а не напоминает ли вам эта фраза признание Бергмана, что Тарковскому удалось войти в комнату, ключи от которой он, Бергман, не сумел найти? Помните, он пишет об этом в книге «Laterna magica»?

— Да, действительно напоминает. Модель Бергмана наоборот.

— И вообще, кому, кроме Всевышнего, известно, кто в храме, кто возле, а кто от него вдали, — очень серьезно заметила Галя. Галя — глубоко верующий человек, и я говорю, что мне стыдно: я хоть и крещеный, а такой маловер. Обычно Галю подобные слова расстраивают, и тогда я начинаю жалеть, что они у меня вырвались.

Она молча встала с дивана, достала с книжной полки журнал с фотографией Андрея.

Открываю страницу журнала «Истина и жизнь». Вглядываюсь в фото Андрея. Нет, не трагичное выражение лица, а какое-то светло-раздумчивое. Это мне нравится. В журнале — статья Гали о Тарковском. Номер апрельский, 4 апреля день рождения Андрея. Год 1997.

— Прочтите, пожалуйста, мое предисловие, только вслух. Я давно его не перечитывала, — говорит Галя.

Невольный кашель овладел мною. Я помню эту статью, конечно не целиком. А интерес сильнейший, это ведь и моя тема. Справившись с кашлем, начал читать:

> «Я взялась за немыслимую задачу — пусть Господь простит и поможет мне! — рассказать о человеке-

загадке, чье искусство — дар Божий, а жизнь — трагедия.

Понять Тайну людям не дано. Ее знают небожители. Но приблизиться, прикоснуться к ней немногим, избранным, удается. В результате рождается шедевр, а его творец снова и снова оказывается между Олимпом и Голгофой. В этом судьба гения.

Быть гением, признанным при жизни и друзьями, и врагами, — непосильная ноша. Его восхваляли и втаптывали в грязь. Ему вручали золотые награды, и над ним откровенно издевались. Перед ним преклонялись великие мастера и захлопывались чиновничьи двери. Его упрекали в преобладании интеллекта над чувствами и в чрезмерной эмоциональности в ущерб содержательности. Говорили о его неумении любить и называли „сгустком любви“. Но все, все без исключения признавали в нем личность — зрелую, совершенную и состоявшуюся на всех этапах жизни — с детства и до конца. Любимые ученики понимали его с полуслова. А некоторые, даже талантливые, люди в процессе работы порой не могли взять в толк, чего же он от них хочет. Ссорились, обижались, но, увидев потом готовое творение, признавали его полную правоту».

— Как же так, ведь ты не знала Андрея лично, ты не варилась в этой среде, а пишешь так, будто была очевидцем событий! — воскликнул я с невольной досадой.

— Дело не во мне. Не нужно быть прозорливой, чтобы почувствовать Тарковского. Его фильмы говорят о нем. Так же, как поэзия, музыка, живопись скажут о творце больше, чем сотни книг. Ведь сколько сейчас написано об Андрее! Только часто пишут и говорят не о фильмах, в которых весь он, а берутся судить о жизни гения на кухонно-бытовом уровне. Ну, ладно, оставим это. Читайте дальше!

Действительно, оставим. Я с ней согласен и читаю дальше.

«Пощечины, получаемые им от жизни, не сгибали его. Он никогда не изменял своим убеждениям. Подставлял другую щеку и работал, работал до последних минут.

Трудно быть не „как все“. Трудно видеть то, что другим не дано. Предвидеть и вселенские катастрофы, и собственную судьбу. Испытывать на себе обожание и ненависть. Иметь мировую славу и быть вечным должником. Согретым и обожженным лучами славы.

В фильме Алексея Найденова и Андрея Тарковского-младшего „Андрей Тарковский. Воспоминания“ прозвучал вопрос, заданный ему режиссером, выпускником Американского института кино: „Как стать настоящим художником? Я знаю профессию — съемку, монтаж, ракурсы, но… как стать художником?“ И его ответ: „Поверишь в Бога — станешь художником“».

Я кончил читать, посмотрел на задумчивую Галю, выразил ей свое искреннее восхищение, а Галя сказала, что пойдет заварит чай.

Она вышла, я стал снова вглядываться в мягкое красивое лицо Андрея на фотографии, в его знакомую улыбку. Как много времени прошло со дня смерти Андрея, думалось мне, и какое множество библейских и евангельских истин сопрягаются сегодня с его судьбой. В памяти всплывают и сменяют одна другую запомнившиеся фразы из только что прочитанной статьи:

«…творец снова и снова оказывается между Олимпом и Голгофой…

…его восхваляли и втаптывали в грязь…

…вручали золотые награды, и над ним откровенно издевались…

…перед ним захлопывались чиновничьи двери…

…испытывать на себе обожание и ненависть…

…иметь мировую славу и быть вечным должником…

…пощечины, получаемые им от жизни, не сгибали его…

…подставлял другую щеку и работал, работал до последних минут…

Вот судьба гения».

Я один в комнате. Часы на стене отстукивают минуты, мысли мои отрываются от реальности и летят куда-то далеко, в давно прошедшие года. И я чувствую, что наступает для меня другое время, время воспоминаний.

Часть первая
Земные пути

По направлению к Андрею

Что такое ВГИК, я долго не знал. Про консерваторию знал, про Академию художеств, даже про театральные училища знал…

До ВГИКа были военные училища (1947–1952 годы). Потом, до 1954 года, я служил в армии. В горной артиллерии. У нас были пушки-горняшки, мы разбирали их на части, навьючивали на лошадей и оврагами, лощинами, перевалами заходили в тыл «синим» или «зеленым», как заходят в тылы моджахедам и боевикам. Я излазил горы Грузии и Закарпатья, более мягкие, не афганские.

На одном из учений под Манави — известна такая грузинская марка вина — попытался спасти от падения в пропасть корневую запряжку лошадей с передком и пушкой. Спасти-то спас, но нога попала под колесо, обе кости сломались, и я оказался в военном госпитале. Это помогло мне через несколько лет расстаться с армией.

И наступил слом драматургии, слом сцены, как говорил наш учитель Михаил Ильич Ромм. В моем случае — слом жизни. Я вышел на «гражданку».

Позже, в студенческие годы, я многого не рассказывал Андрею из того, что происходило в моей жизни, — всего не расскажешь, да и не надо. Но вот об одном случае, может быть мистическом, надо было бы рассказать.

…До отъезда из Мукачева в Москву оставались последние сутки. Билет на поезд лежал у меня в нагрудном кармане.

Ранним утром коновод тихо постучал в окно, и я услышал фырканье моей лошади. Я вышел из дома, где снимал комнату у венгерки, — совсем недавно с ней жила ее дочь, в которую я был влюблен, — перехватил у коновода лошадь, сел на нее, может быть последний раз в моей жизни, и поехал сдавать на склад ненужное теперь оружие. Я швырнул кладовщику пистолет, кобуру, пустые обоймы, расписался в журнале и помахал ему ручкой — «живи долго». И снова развернул свою рыжую Белку, сел в седло и сжал ногами ее бока. Лошадь тихо заржала и легко зарысила, зацокала по брусчатке, выложенной веером, как это принято в Европе.

Был теплый март, каштаны тихо выстреливали белыми свечками вдоль длинной окраинной улицы Мукачева. Цок-цок,

звонко звучали подковки, а в душе нарастало какое-то чувство неясное — может быть, предвестие иной жизни, которой я не знал, о которой даже не догадывался. Да и как мне тогда было знать, что жизнь — загадка, что она сводит и разводит людей по своим непостижимым законам. У бытия свои непонятные уму тайны…

Когда я встретился с Андреем Тарковским, а это случилось довольно скоро, я и предположить не мог, что буду дружить с ним многие годы, вместе работать над студенческими фильмами. Не знал, что женюсь на его сестре и двадцать лет проживу рядом с его матерью, которой он посвятит два из своих семи фильмов. Тем более не знал, что буду хоронить его на русском кладбище под Парижем…

В то время знал я одно: уезжаю в Москву, в дом моего отца.

Далеко я не заглядывал.

И вот еду я верхом на Белочке, время от времени искорки вылетают из-под копыт, и только начинаю размышлять о ждущей меня впереди московской жизни, как вдруг — всегда появляется это «вдруг»! — лошадь моя спотыкается на ровном месте и падает на передние ноги, да так, что искры ярким снопом взлетают над брусчаткой. Сердце мое сжалось: лошадь, упавшая на повороте судьбы, — дурная примета!

Но что бы я ни чувствовал, прежде должен был поднять лошадь, ободрить ее, погладить по шее и сказать спокойным голосом: «Вставай, Белочка, вставай, пошли!» И мы снова зарысили по брусчатке как ни в чем не бывало, и искорки время от времени снова сыпались из-под копыт.

Но под сердцем начало ныть, и я старался отвлечься чем-то, чтобы забыть о случившемся. Очень кстати из-за поворота показалась троица чертей, в бархатных курточках, черных штанах и башмаках. Черные цилиндры украшали их головы. Это были стройные, гибкие и ловкие черти с закопченными лицами, на которых сверкали белые подглазья. Их догонял четвертый чертенок, меньше всех ростом, но, может быть, самый ловкий. В руках у одного был смотанный жгут проволоки, у других — гирьки на цепочках, а малый чертенок нес длинные скрученные щетки для чистки дымоходов, потому что это были цеховые ребята — трубочисты, печные и каминные трубочисты. Не впервые я видел этих людей исчезающей профессии, всегда заносчивых и веселых.

Цок-цок, звонко звучали подковки…

Не спеша обогнали мы с Белкой средневековых чертей, а они и глазом не повели в нашу сторону. Трубочисты обошли трех девиц, оживленно о чем-то болтавших. С ними они перекинулись

парой веселых фраз. Девчонки засмеялись, и было отчего: для них началась новая жизнь — русским офицерам разрешили жениться на местных красавицах. А до этого немало белобрысых ребят бегало по дворам, не имея законных отцов.

Ни одному человеку не рассказал я о падении лошади, кроме Вали Коновалова, моего друга по училищу и армии. Позже, по законам дружбы, я перетащил его во ВГИК, в кино, где он проработал художником-постановщиком на многих картинах у режиссера Петра Тодоровского начиная с «Верности».

В Мукачеве были у меня двое знакомцев-портных. Проезжая мимо, мысленно послал им привет. Сшил я недавно у них светло-серый костюм, темно-синее пальто и долго любовался собою перед зеркалом в их мастерской. Прощайте, ребята!

…Коновалов проводил меня до поезда, поезд загудел. Мы хлопали друг друга по плечам. Со ступеньки вагона я махал Вальке рукой. В купе уже веселились ребята — славная компания виноделов. Пили шампанское, потом на столе появился спирт… Наутро, проснувшись в опустевшем купе, я приподнял полку, на которой спал, и обнаружил под нею пустоту. А где пальто, где мой новый костюм и моя гордость — велюровая шляпа? Нету!

Цок-цок, лошадка… Может быть, об этом и было предупреждение? Может, мне следовало даже обрадоваться — так легко отделался? Хорошо, что мои мукачевские портные никогда не узнали о случившемся…

Я вышел в тамбур и устроился у окна. Косые струи дождя почти закрывали проносящиеся мягкие горы, лысые половины. И даже под дождем на одной из этих лысых гор я заметил и стадо овец, и пастуха, одетого в гуню — длинную вывороченную овечью шкуру, спасавшую от дождя.

Я стоял у окна, дождь под ветром рывками катился по стеклу, Закарпатье оставалось позади. Под вагоном мерно стучали колеса…

Цок-цок, копыта, цок-цок, лошадка, жизнь — загадка.

Москва-Таганка

С армией, где я ни шатко ни валко отслужил семь лет, если считать годы учебы в военных училищах, покончено.

В армию уходил из Москвы, в Москву же и вернулся. Шел март 1954 года. Не оглушила меня столица ни шумом трамваев, ни миллионным многолюдьем, ни, так и хочется сказать, державным шагом. Меня не это волновало. Голова моя уже давно болела, душа стремилась разобраться в потоке желаний: какую профессию выбрать, чего ей, душе, полной страхов и надежд,

хочется?

Я приехал жить в квартиру своего отца и деда на Таганку. У матери, Марии Макаровны Поповой, которая жила под Москвой, поселиться я не мог. И не хотелось. Там было тесно: отчим, брат с сестрой.

Отца моего, Виталия Гордона, уже давно не было в живых — пропал без вести под Могилевом в середине июля сорок первого, месяца не прошло после начала войны. Дед и бабушка как раз перед войной умерли. Дедушка работал до войны главврачом Яузской больницы, а до этого имел частную практику на дому и, как вспоминали старожилы, бесплатно лечил таганскую бедноту. Жить на Таганку пригласила меня вторая жена отца — Мария Николаевна Козурина, домашнее имя Мара. А мою мать, тоже Марию, называли Мурой — такова была мода двадцатых годов. Мара Николаевна Козурина — женщина сердечная, долгие годы проработала в системе детского воспитания: дворцы пионеров, городские летние детские площадки. Была она ответственной в работе и всегда болела за дело всей своей простой крестьянской душой. Очень была советской женщиной. Красной косынкой. Искренне и горячо верила в идею построения социализма в отдельно взятой стране.

От большой довоенной семьи осталось мало народу. Младшая сестра отца, военврач, тоже погибла на фронте, еще одна моя тетка рано умерла, оставив сиротой тринадцатилетнюю дочь Алену, мою двоюродную сестру. Был у меня и брат по отцу — Виктор, позже оператор «Мосфильма». Я поселился в комнате, где жил дядя — трясущийся инвалид. На фронт по болезни его не взяли. Он смотрел на меня грустными глазами бывшего поэта и весельчака.

Пути в искусство. Случайны ли они?

А по-всякому бывает. Честно признаюсь, у меня были разные варианты. Как потом выяснилось, не у меня одного.

Я подумывал, не поступить ли мне на философский факультет МГУ. Незаметно, как разведчик, проник я в самое логово заветного факультета и, заняв удобную для наблюдений позицию, стал рассматривать выходящих после защиты дипломированных философов. Их лица мне не понравились — снулые, серые, с невыразительными глазами. У меня они вызвали какие-то скорбные чувства и отбили желание быть философом.

Уже после поступления во ВГИК я узнал от своих ребят-сокурсников, что у многих из них пути на режиссерский факультет были совсем не прямыми.

Андрей Тарковский, например, учился понемногу музыке, рисовал, пытался писать маслом. Мать хотела видеть его дирижером. А он об этом мечтал как-то туманно, просто любил музыку. После окончания школы неожиданно поступил в Институт востоковедения изучать арабский язык. Потом бросил, понял, что не его это дело. Побывал в геологической экспедиции, далеко-далеко на Енисее, на его притоке Курейке. На самом севере Туруханского края встретил любовь. И лишь весной 1954-го решил поступать во ВГИК.

Другой мой однокурсник вначале окончил строительный институт, архитектурное отделение, и все равно оказался во ВГИКе. Это Александр Митта.

А отслуживший на флоте три года Вася Шукшин приехал в Москву с мечтою стать актером. И лишь нечаянная встреча на скамейке московского бульвара изменила его судьбу. Соседом по скамейке оказался не кто иной, как знаменитый кинорежиссер Иван Александрович Пырьев. Поговорил Иван Александрович с провинциалом о том о сем, откуда и зачем тот оказался в Москве. Подробности Вася мало кому рассказывал. Да и рассказывал неохотно и по-разному. По-моему, у них была еще вторая, более длительная и содержательная встреча. Она-то, видимо, и привела Шукшина к мысли попытать счастья на режиссерском факультете Института кинематографии.

День открытых дверей

До экзаменов было еще месяца четыре. Все (ну, я так думаю, что все) вели серьезную подготовку: сидели в библиотеках, читали классику, учили наизусть стихи, их ведь на экзамене нужно было читать «с выражением», из последних сил таскали ноги по музеям, выставкам, обязательно смотрели новые фильмы. Вдруг узнаю: во ВГИКе — День открытых дверей…

Молодежи пришло много, стульев всем не хватило, сидели на подоконниках, на полу. Педагоги рассказывали о той или иной профессии, о том, как нужно готовиться к экзаменам. И мы с утроенной силой снова бежали по тому же знакомому маршруту: Ленинка, в смысле библиотека, музеи, консерватория, кинотеатры — только как в немом кино, в ускоренном темпе.

А для меня все яснее прорисовывался режиссерский факультет. В школе я играл в драмкружках, да все гоголевских героев: Хлестакова, Кочкарева. Мечтал стать актером, читал по праздникам стихи со сцены. В военном училище тоже читал стихи и руководил батарейным хором, что выражалось в ритмичном и однообразном до тупости размахивании руками. Еще я одними

губами подсказывал начало следующего куплета. В общем, режиссер, как понимает читатель, во мне дремал, только я об этом не догадывался. А почему склонялся к режиссуре, понятно: после армии на актерский поступать поздно, мне не семнадцать лет. И напрасно, как я сейчас понимаю: актерский талант во мне жил.

А если говорить серьезно, в тот момент жизни я вспоминал отца…

Вспоминались мои с ним короткие встречи, его добрая улыбка. Как раз перед самой войной отец с согласия матери взял меня в Москву к себе, в свою новую семью. Отец служил на «Мосфильме» с 1937 года, работал с разными режиссерами, с Эйзенштейном в том числе. На картине «Александр Невский» был администратором, обеспечивал нафталинным льдом съемку эпизода «Битва на Чудском озере». «Лед» вагонами привозили с химического завода — съемка происходила летом, напротив «Мосфильма».

Перед самой войной отца слегка повысили: назначили начальником пошивочного цеха. Фильмов тогда запускалось много, и почти все военные, на современную, но больше на военно-историческую тему. Помню, был уже снят «Суворов», и отец сказал, что в воскресенье 22 июня пойдем с ним на съемку нового фильма «Штурм Измаила». Как раз будут снимать сам штурм, саму крепость, будет очень интересно. От волнения я долго не мог уснуть. Уже видел, как храбрые русские солдаты бегут к стенам крепости, приставляют лестницы к каменным бастионам и бесстрашно карабкаются вверх, а свирепые янычары сбрасывают их со стены.

Только двадцать второго июня, — как пели в песне, —
Ровно в четыре часа
Киев бомбили, нам объявили,
Что началася война.

Она и началась, и на многом поставила крест. Отец погиб, мать едва успела вытащить меня из Москвы к себе в Казань, куда до войны перевели отчима.

Когда я уволился из армии, мне в руки попала старая записная книжка отца с телефонами С. М. Эйзенштейна и В. И. Пудовкина, Н. А. Крючкова, Л. П. Орловой и Г. В. Александрова, оператора Э. К. Тиссэ. Был там и телефон Михаила Ильича Ромма — нашего будущего учителя. Может быть, тогда, бережно листая эту потрепанную записную книжку, я и решил попробовать поступить во ВГИК.

Щипок-судьба

Готовиться к экзаменам я стал уже на второй день после приезда в Москву. Моя троюродная тетка Маруся активно взялась за мою подготовку — все-таки десятилетку я закончил пять лет назад и многое подзабыл. На третий день я поехал заниматься литературой по адресу: 2-й Щиповский переулок, дом 11-а.

От Таганского метро — одна станция. Вышел из «Павелецкой» на Зацепу, сел в трамвай и сошел на остановке «Жуков проезд». Прошел направо до угла, повернул налево, в 1-й Щиповский переулок, а пройдя немного, вышел ко 2-му Щиповскому переулку. И повернул НАПРАВО, как и было мне сказано. А если бы спутал, то повернул бы НАЛЕВО. Но ведь не повернул, рано мне было поворачивать к дому, который стоял налево, не пришло еще время быть мне в этом доме.

Итак, повернув направо, сразу увидел старый, в три обхвата, тополь. Высокий, покрытый желтой дымкой готовых распуститься почек, он был добрым посланцем давно ушедших времен и тихой гордостью этих замоскворецких мест. А теперь столетний красавец спилен безжалостной пилой по воле администрации, казалось бы, гуманного учреждения — женской клиники. У Тарковского в «Жертвоприношении» за кадром часто возникает неприятный звук циркулярной пилы. Режет он душу героя.

Подойдя к тополю, я быстро вычислил дом своей учительницы, вошел в калитку, и вскоре мы уже составляли план подготовки к экзаменам по литературе и русскому. С этого дня я несколько раз приходил в дом возле тополя со своими сочинениями…

Экзамены

Стремительно надвигался и вот-вот должен был обрушиться на меня вал вступительных экзаменов.

В дни экзаменов даже подходить к дверям института было опасно для здоровья. С каждым шагом учащалось сердцебиение, поднималась температура. И если тебе удалось переступить порог святилища и остаться живым, не вызывая «скорой помощи», гордись своей волей: ты победил первую человеческую слабость — трусость, и ты теперь не один. Сотни молодых людей жаждали попасть во ВГИК, горели желанием стать кинорежиссерами, актерами, операторами. Прославиться. На худой конец, просто вырваться из обыденной жизни. Тут были люди разного сорта: те, кому повезло сразу или не повезло никогда, быстро выдыхавшиеся и упорные, много лет подряд, из

года в год сдававшие экзамены во ВГИК, параллельно и в театральные вузы, благо их в Москве немало. Не пройдя по конкурсу в одном году, в следующем они продолжали снова запойно играть в эту лотерею. Обучение было бесплатным, и абитуриент мог жертвовать лишь годами своей жизни, если при этом ему удавалось увернуться от службы в армии, предъявить справку о трудовой деятельности.

Формально все абитуриенты равны в своих правах, сдай только на «отлично» экзамены! И что же, нет никаких предпочтений, ну хотя бы маленьких? Разумеется, есть. Если ты сын известных родителей из мира кино, литературы или партийной номенклатуры — твои шансы намного выше. Если ты ярко талантлив, тоже имеешь шанс. И совсем хорошо, если ты направлен по разнарядке из национальной республики — считай себя уже зачисленным в студенты…

Жарким летом пятьдесят четвертого года Михаил Ильич Ромм набирал режиссерский курс во ВГИКе.

Народу в коридорах очень много. Неизбежная суета, мелькание лиц, лестничных маршей, хлопающих дверей, пропускающих бледных абитуриентов самой разной выделки: и девочек с осиной талией, и видавших виды моряков в полосатых тельняшках, и провинциалов только что с поезда, усталых, но настоящих пассионариев, лидеров, и многоопытных ветеранов экзаменов, штурмующих ВГИК по второму и третьему разу. Не сразу выделился для меня в этой толпе молодой человек в желтом пиджаке с толстой книжкой под мышкой. Пиджак был явно из комиссионки (про комиссионный магазин кто-то уверенно бросил реплику, я-то в комиссионных магазинах не разбирался вообще), красивый и сидел на молодом человеке элегантно. Книга, что была под мышкой, называлась «Война и мир», а владельца книги звали Андрей Тарковский. Парень сильно волновался, хотя всячески старался волнение скрыть. Ожидая вызова экзаменационной комиссии, закрывал глаза, как будто молился. Услышав свою фамилию, резко открыл дверь. Мы, абитуриенты, на минуту замолкли: каждого ждала такая же участь — участь кролика, зачарованного удавом. Только так мы и воспринимали дверь, за которой решалась наша судьба.

Наконец дверь открылась, Андрей вышел с каким-то неопределенным выражением лица, на котором нельзя было прочесть ни победы, ни поражения. Он не кинулся, как многие, в группу поддержки делиться впечатлениями и на вопросы отвечал кратко и невнятно. Потом быстро ушел.

Через три недели, когда на стенде вывесили список принятых, среди других я прочитал фамилию: «Тарковский

Андрей».

О Ромме и педагогах мастерской

Прошло больше тридцати лет со дня смерти и более ста лет со дня рождения М. И. Ромма — нашего главного «шлифовальщика и гранильщика», да простится мне это банальное сравнение. В 2001 году по случаю столетнего юбилея кинематографисты дважды торжественно и с любовью, искренно и нежно вспоминали Михаила Ильича.

Атмосфера роммовских вечеров была замечательной… Ромма помнят все ученики, сами ставшие мастерами, любят сильно постаревшие преподаватели института, любят и благодарят судьбу за встречу с Мастером, который нес из теперь уже далекого прошлого высочайший дух Искусства, презрение к ремесленничеству.

Личность Ромма — это целый художественный и духовный мир, своеобразная «цивилизация Ромма», как сказал один из выступавших на вечере его памяти.

Когда на лекциях Ромм говорил об искусстве, о том, что художник должен быть принципиальным и отстаивать эту принципиальность, свои взгляды, свой замысел фильма, свое призвание до конца всегда и во всем, Андрей весь напрягался. Он с наивностью ребенка и новообращенного внимал каждому слову. Его лицо застывало, душа превращалась в мембрану, улавливающую все, даже не высказанное. Поток энергии перетекал из души в душу. Вот такой Учитель Андрею нравился, такого он желал, такой был ему нужен.

В конце жизни Ромм отказывался делать картины «правильные», с несложным сюжетом и обозначенной «проблемой», далекими и от реальной жизни, и от вымысла. «Искусство, — учил он нас, — должно быть или горячим, или холодным. Теплым бывает только г…но».

Андрей в первые годы учебы часто повторял слова Ромма, но разговаривал об этом не с каждым…

А теперь хочется вспомнить Михаила Ильича таким, каким мы увидели его тогда, в сентябре 1954 года — года нашего поступления к нему на курс. Перед нами предстал уже не молодой, но и совсем не старый человек (Ромму было пятьдесят три), легкий в движениях, с острым, живым и внимательным взглядом. Носил он традиционный костюм, обычно без галстука. Войдя в аудиторию, неспешно усаживался за стол, доставал из кармана сигареты, мундштук и зажигалку, а позже и портативную небольшую пепельницу, закуривал. Кивком головы предлагал

заняться этим приятным делом своим ассистентам, и дым постепенно и важно заволакивал потолок. Дружно курящий педагогический коллектив был готов к работе, подчеркивая всю глубину пропасти, нас разделявшей. Нам всем зверски хотелось курить, но, хочешь не хочешь, приходилось терпеть. «Никакой демократии», — шепнул Андрей, тогда много куривший.

Одежда других наших педагогов тоже была неброской, скромной, и на фоне ярко одетых студенток актерского факультета они нередко казались серыми мышками. Но что из того, если они являлись прекрасными педагогами! На нашем курсе это были доцент Ирина Александровна Жигалко, ассистент по режиссуре Нина Станиславовна Сухоцкая, актриса Таирова, снимавшаяся у Ромма в «Пышке» в роли монахини. После закрытия театра Таирова Михаил Ильич пригласил ее во ВГИК, в свою мастерскую, где она проработала до самой его смерти. Вот ее-то, высокую, красивую, элегантную, никак нельзя было назвать серой мышкой. Работали педагогами в мастерской Анатолий Умбертович Стабилини (ассистентом по актерскому мастерству) и Евгений Николаевич Фосс, ученик Эйзенштейна (ассистентом по монтажу).

И вот эти педагоги должны были учить нас, таких разных, непохожих, москвичей и приехавших из Прибалтики и Средней Азии, с Дона и с Алтая, из Клева и Ялты, студентов из стран социалистического лагеря — так сказать, «солагерников» из ГДР, Северной Кореи, Албании.

Меня выбрали старостой курса. Потому, видно, что бывший командир взвода, да партийный, да возрастом не молодой (уже почти двадцать три года). Таких «стариков» на курсе немного: Шукшин, Шерстобитов, Бескодарный.

Нина Александровна Аносова, доцент кафедры зарубежной литературы, многие годы спустя патетично восклицала: «Ну, как же! Саша! Вы же были старостой курса Ромма!» — будто я орденоносец или лауреат знаменитой кинопремии. А ведь староста — это всего лишь студент, формально за что-то там отвечающий. Ну, может быть, если кто-то заболел или пропустил занятия, надо было объясняться за него в деканате.

Но у меня, старосты, была и интересная обязанность: три года подряд я с педагогами или один составлял расписание наших репетиций.

На репетициях было всего интереснее: учились играть на площадке, с увлечением и сладостью отдавались актерскому делу. На первых порах оно было увлекательнее и загадочнее режиссуры.

У меня до сих пор хранится двойной разграфленный лист со

списком студентов слева и сверху. Каждая пара, если в сцене заняты двое, отмечалась на перекрестке вертикали и горизонтали…

Знакомство по алфавиту

И вот начинают нас знакомить. Знакомимся по алфавитному списку: называется фамилия — студент встает, пауза — садится. Слышим новые, порой необычные для слуха фамилии. Адлер — из Эстонии, рядом ее землячка Валерия Андерсон. Мария Бейку — гречанка-политэмигрантка. Хельмут Дзюба, правильное написание — Дциуба, немец из Берлина; его вроде бы украинская фамилия скоро перестала нас удивлять. Володя Китайский — хрупкий юноша восточного типа. Он родом из бывшей столицы Войска Донского — Новочеркасска, а бабушка у него — якутка. Василий Шукшин (его фамилия произносилась с ударением на «у», на первый слог) — из Сибири, с Алтая. По слухам, директор школы и одновременно ее ученик. Потом уточнилось: Василий сначала сдал экстерном экзамены за десять классов, а потом уж стал директором этой же школы. Чудеса! Говорят, что его с трудом приняли в институт, только по настоянию Ромма.

Москвичей шестеро: Виноградов, Гордон, Мусатова, Перов, Тарковский, Файт.

Юлию Файту семнадцать лет, он самый младший на курсе. Большие серые глаза, длинные пушистые ресницы. Он сын известного актера Андрея Андреевича Файта, исполнителя ролей отъявленных кинонегодяев — белогвардейцев, шпионов, вредителей. Семнадцать Юре Саакову из Ялты и Дамиру Салимову из Узбекистана. Володе Китайскому тоже восемнадцатый год.

Андрею Тарковскому двадцать два, сейчас он спокоен, даже улыбчив. Его отца, Арсения Тарковского, знают в литературных кругах как поэта и переводчика. Стихи Тарковского не издают, до известности еще далеко. Она придет к отцу и сыну одновременно: в 1962 году выйдет первая книга стихов Арсения Тарковского, а его сын получит Гран-при в Венеции за свой первый полнометражный фильм…

Вот такие были наши студенты, и это о нашем курсе потом Ромм написал: «…Вот собирается мастерская — 15 человек студентов, из которых выходят режиссеры или актеры. И хороший педагог, опытный педагог всегда знает, что, если в этой мастерской два-три очень ярких, талантливых человека, мастерская в порядке. По существу говоря, он может сам и не учить. Они сами будут друг друга учить, они сами будут учиться.

Группа сильных ребят, которая формирует направление мастерской, — ее запал, так сказать, система мышления. Тогда в мастерской весь уровень необыкновенно повышается… Шукшин и Тарковский, которые были прямой противоположностью один другому и не очень любили друг друга, работали рядом, и это было очень полезно для мастерской. Это было очень ярко и противоположно. И вокруг них группировалось очень много одаренных людей. Не вокруг них, а благодаря, скажем, их присутствию»[1].

Я не могу согласиться со словами Михаила Ильича относительно взаимного недолюбливания Тарковского и Шукшина в годы учебы. Это не совсем так. Как многие студенты и преподаватели, Андрей пленился личностью Шукшина. Даже семья Андрея знала о нем. И Вася с интересом присматривался к Андрюхе (как он его называл), изучал московского интеллигента Тарковского. Но в конечном счете Ромм оказался прав. Они были разными — алтайский парень Шукшин, потомок крестьянского рода, ради которого и хотел прославиться, и потомственный русский интеллигент в третьем-четвертом поколении. Андрей Тарковский желал прежде всего выразить высокое Искусство, свой внутренний мир Художника, «снять слепок» души человека, а уж потом, может быть, говорить о «народной правде». Хотя Андрей нечасто употреблял это выражение, слишком оно было затасканное, да и в разных устах имело разный смысл.

В этом была главная интрига, главная «дуэль», негласно и скрыто длившаяся между ними всю жизнь. И понимание народа было у каждого свое. И первым эпизодом этой «дуэли» стали события, случившиеся на Одесской киностудии летом 1957 года. Об этом рассказ впереди.

А сейчас я привожу список студентов режиссерского курса, хотя в этом нет никакой необходимости, кроме голого статистического интереса или просто информации (может быть, кому понадобится). Думаю, что отчисление с режиссерского курса «по профнепригодности» (да простится мне эта бытовавшая тогда казенная формулировка) не стало жизненной драмой молодых совсем людей. Уверен, что каждый, попробовавший себя в режиссуре, позже нашел свою профессию и свою дорогу в жизни. Вполне возможно, что для многих учеба на одном курсе с Тарковским и Шукшиным — предмет гордости или другого важного чувства.

1. Адлер Мария — Эстонская ССР. Отчислена по профнепригодности в январе 1955 года.

2. Андерсон Валерия — Эстонская ССР. Окончила ВГИК в 1961 году, активно работала на киностудии «Таллин-фильм».

3. Бартель Иохан — ГДР. Отчислен в 1956–1957 годах. Причины неясны.

4. Баскин — имени не помню. Отчислен за профнепригодность в январе 1955 года.

5. Бескодарный Леонид. Окончил институт в 1960–1962 годах. Работал в Киеве вторым режиссером на киностудии им. А. П. Довженко.

6. Бейку Мария, греческая политэмигрантка. Диплом защитила, в кино не работала.

7. Виноградов Валентин. Окончил ВГИК в 1962 году. Работал на разных киностудиях страны.

8. Гордон Александр — окончил в 1962 году. Активно работал в кино. На «Мосфильме», на «Молдова-филм» и снова на «Мосфильме».

9. Дзюба Хельмут — окончил в 1962 году. Активно работал в кино ГДР.

10. Джако Марианти — Албанская Народная Республика. Окончила в 1960 году. Жизненная и творческая судьба ее неизвестна вследствие разрыва политических отношений с режимом Энвера Ходжи. По отдаленным слухам, ее жизнь оборвалась вскоре после возвращения на родину.

11. Зеленецкий — в январе 1955 года отчислен по профнепригодности.

12. Ким Ен Соль — окончил ВГИК в 1960 году. Судьба неизвестна.

13. Китайский Владимир, очень талантливый студент. Покончил с собой в 1961 году по нераскрытой, таинственной причине.

14. Марцинкус. По профнепригодности отчислен в 1956 году.

15. Мусатова Владлена — окончила в 1960 году Активно работала в документальном кино.

16. Митта Александр — окончил в 1961 году. Сегодня это единственный режиссер курса, активно и успешно работающий в кино и на телевидении.

17. Перов Юрий — ВГИК окончил, диплом не защитил.

18. Рауш Ирма — окончила ВГИК в 1964 году. Работала в кино на студии им. Горького.

19. Сааков Юрий — окончил в 1961 году. Успешно работал в телевизионном кино. В последние годы активно работал в жанре мемуаристики. Скончался в мае 2004 года.

20. Салимов Дамир — окончил в 1960 году. Работал в Ташкенте на киностудии «Узбекфильм».

21. Тарковский Андрей — окончил в 1960 году. Всемирно известный режиссер.

22. Талыбов — отчислен по профнепригодности в январе 1955 года.

23. Файт Юлий — окончил в 1960 году. Успешно работал в кино, театре. В последние годы составил и издал книгу воспоминаний о сценаристе и режиссере Геннадии Шпаликове и писателе и художнике Юрии Ковале. Снял документальный фильм о Василии Шукшине.

24. Хейфиц — отчислен по профнепригодности в январе 1955 года.

25. Шерстобитов Евгений — окончил в 1960 году. Успешно работал в Киеве на киностудии им. А. П. Довженко.

26. Шукшин Василий — окончил в 1960 году. Знаменитый актер, писатель, режиссер.

27. Щигель Анджей — из Польши. Переведен на другой курс. Даты не помню.

28. Лепик — из Эстонии, учился с нами на первом (не с самого начала) и втором курсе. Отчислен по профнепригодности.

Итого, отсев был сильный — из 28 защитились 17 студентов. Из них — трое иностранцев. Наших, советских, было выпущено тринадцать человек. Цифра нехорошая. Эх, Перов, Перов, что же ты поленился, не защитил диплом! Было бы нас четырнадцать. Могло бы быть все по-другому. Может быть, не было бы ранних смертей Китайского, Шукшина, Тарковского. А говорят — нет мистики чисел!

Близкое соседство

Мы с Андреем оказались почти соседями. Я жил на Таганке, он — на Серпуховке. Если бы не это соседство, то, может быть, не было бы и нашей дружбы, а затем и родства.

Как-то после занятий решили поехать к Андрею, он обещал дать почитать «Очарованного странника» Лескова, а после подарил мне книгу в день рождения. Вышли на «Павелецкой», сели на трамвай на Зацепе. Дорогу к его дому я не знаю, просто еду вместе с Андреем. «Жуков проезд», — объявляет кондуктор. «Наша, выходим», — говорит Андрей. Мы бодро выпрыгиваем из трамвая и идем направо. Доходим до угла, поворачиваем налево, и тут я начинаю чувствовать какое-то волнение, уж больно место знакомое. На правой стороне улицы каменное здание техникума и табличка с надписью «1-й Щиповский пер.». Говорю Андрею: «Интересная история! Я ведь весной здесь бывал раз пять». Андрей вопросительно смотрит на меня: зачем, мол? «Литературой и русским заниматься. Домик тут есть один у старого тополя, сразу направо». Мы как раз подошли к повороту.

«НАПРАВО, говоришь, а к нам — НАЛЕВО. Вот пройдем этот забор — и второй дом от угла», — показывает Андрей рукой.

«Да, — думаю, — забавно. Значит, не случайны были мои весенние походы в дом у старого тополя…»

Так в первый раз попал я домой к Андрею. И это было началом сближения.

Теперь и дорога в институт стала веселее. Обычно мы встречались в метро на «Павелецкой» у второго вагона и по дороге много говорили — то о чем-то серьезном, а то просто трепались.

Вскоре я снова пришел на Щипок к Андрею и тут уж поближе разглядел и дом, и семью.

Двухэтажный замоскворецкий дом — низ каменный, верх деревянный — напоминал барак из-за длинного коридора, делившего его на две части. Дом стоял в отдалении от шумной Серпуховки, Садового кольца и Дубининской улицы с трамвайной линией. Постройки конца двадцатых — начала тридцатых годов двадцатого века, кирпичные, эпохи конструктивизма, зажали переулок. От былых времен здесь остались уже знакомый мне тополь в три обхвата и колонка, питавшая водой жителей одноэтажных домиков 2-го Щиповского переулка, идеально тихого места для выгуливания младенцев.

В книге «Названия московских улиц» я вычитал, что когда-то, в XVIII веке, вблизи Зацепского вала за таможенной цепью стояла изба сторожа. Он длинным железным прутом-щупом проверял въезжавшие в город возы с сеном, чтобы не пропустить беспошлинного товара. Это место получило название «Щупок», а позже — «Щипок». Странным и нелепым кажется мне теперь новое название стариннейших Щиповских переулков — «Щипковские». В прошлом веке к переулку приблизились корпуса завода Михельсона, где в июле 1918 года эсэрка Каплан ранила Ленина. Рядом с заводом — Чернышевские казармы, дальше — Свято-Данилов монастырь, в котором долгие годы были детский приемник и фабрика зонтов. В этом монастыре, во время перестройки возвращенном церкви, торжественно отмечалось тысячелетие Крещения Руси.

Тарковские живут в коммуналке

Коммуналки, многими хваленные, бывают разными. Это жилье на три семьи было очень тесным. На кухне с окошком, выходящим в коридор, постоянно светит лампочка, во время стирок она почти не видна. Горит газовая плита, воздух спертый, от полов дует. Я позже жил в этом доме шесть лет и курил вместе

с Марией Ивановной на кухне — в комнате было не принято.

Живет семья в двух смежных комнатах (всего двадцать метров) вчетвером — мать, бабушка, брат, сестра. Помещение полуподвальное, небольшие окна выходят во двор всего в полуметре от земли. Изредка мелькают проходящие за окном валенки и сапоги, гуляющие во дворе дети, укутанные шарфами, — шарфики видны, а головы срезаны. Напоминает квартиру Мастера из булгаковского «Мастера и Маргариты». Только камина в квартире никогда не было. Думалось после прочтения романа, что гении в России только и живут в подвалах.

Зимой длинный металлический крюк в тамбуре покрывался инеем. «Заложить дверь на крюк» — значит обрести покой на ночь, защититься.

Дом заселен в основном рабочим людом — выходцами из подмосковных деревень. В правой части длинного коридора — общежитие. Оттуда по праздникам слышатся звуки пьяных песен, патефона. Иногда приезжает милиция. Наверху живет интеллигентная семья Гоппиусов — совсем другой мир: домработница, тишина, уют, в столовой — пианино. Маленький Андрей ходил к ним заниматься музыкой, своего инструмента у Тарковских не было. Сестра Марина — существо тихое и нежное, часто сидит с бабушкой, та любит держать ее за руку и поглаживать.

Мать Марины и Андрея зовут Мария Ивановна. Она невысокая, стройная, с мягкими манерами, тихим голосом. Ее стойкий и волевой характер известен близким. Курит дешевые папиросы.

Человек она только внешне как бы не оцененный, но все близкие люди, те, с которыми она училась еще на Литературных курсах или работала корректором в Первой Образцовой типографии, ее обожают: человек это необыкновенный. Жизнь не дала ей выбора. Ушел муж, дети остались с ней, и она одна их растила. Не будь у Марии Ивановны этой миссии — не было бы режиссера Тарковского, не было бы и его фильмов.

В доме, в семье царил негласный культ Андрея. Он проявлялся не в баловстве любимого сына (Мария Ивановна была, пожалуй, слишком строгим воспитателем), а в каком-то особом отношении к Андрею, к его делам, знакомым. Это началось, видимо, с рождения первенца — бесспорно талантливого мальчика. Подростком Андрей заболел туберкулезом, время было послевоенное, голодное. Мария Ивановна работала в две смены, чтобы носить в больницу масло, клюквенный кисель, сметану. Мальчик был непростым, трудным. Музыку бросил, хотя проявлял явные способности — музыкальный слух у него был абсолютный.

Поступил в художественную школу, проучился два месяца, заболел, а после больницы учиться там больше не захотел. Гораздо позже, уже за границей, давая интервью, он говорил, что окончил музыкальную школу и училище, но говорил, не вдаваясь в подробности.

После окончания школы вдруг сделал неожиданный разворот от искусства и блестяще сдал экзамены в Институт востоковедения, хотя в школе учился кое-как, больше увлекался художественной самодеятельностью. В институте проучился всего полтора года и тоже бросил. Каждый день уходил из дома, болтался по приятелям, гулял по «Бродвею» — улице Горького, дружил со стилягами-джазистами.

Естественно, от Марии Ивановны не скроешься. И Андрей был «сослан» матерью на Курейку с геологической партией, подальше от сомнительных друзей. Каждое его увлечение сотрясало домашних, и весьма относительный покой начался только после поступления во ВГИК.

…Сегодня 4 апреля 1955 года, день рождения Андрея. В ожидании скромного застолья, которое готовит Марина, играем с Андреем в пристеночек по мелочи на заднем дворе у брандмауэра (их полно было в старой, наполовину деревянной Москве). Правила игры такие: играют двое, трое, хоть пятеро. У каждого в руках монеты. Монеткой ударяют по стене, и она рикошетом отскакивает, падая на землю. Следующий игрок делает то же самое, но уже рассчитывает траекторию полета так, чтобы накрыть своей монеткой чужую. Задел монету первого — выиграл, не задел — игра продолжается. Игра простая, но, как всякая игра на деньги, азартная. И требует набитой, точной руки. Играл Андрей лихо, я бы сказал, профессионально, мне не хотелось ему уступать. У меня тоже был меткий глаз. Подошел Валя Виноградов, наш студент, подарил Андрею в день рождения футбольный мяч. А мы продолжали играть в пристеночек.

Во всем этом проглядывалась дворовая закваска. Но маску дворового парня Андрей никогда не носил. Он юноша из интеллигентной семьи: рисует, музыкален, сейчас студент ВГИКа, и вернулись мы с лекций о Лопе де Вега и Кальдероне.

Сели за стол. Отметили. Андрей не любил семейных посиделок, не любил тесную коммуналку, рвался на улицу. Извинился и нас увел.

…Раз в год, может и реже, подхожу я к щиповским развалинам, и рука невольно тянется к той кирпичной стенке. Погладишь, вспомнишь… А сегодня и подойти не к чему — нет ни дома, ни стены.

Андрей раскрывался постепенно

После дня рождения Андрея начала устанавливаться наша дружба. Андрей раскрывался для меня постепенно, день за днем, как постепенно, день за днем, меняются времена года. До сих пор мне не приходилось встречаться с человеком таким доверчивым и одновременно закрытым. Была в Андрее какая-то тайна, недоступная сразу, но предполагающая будущую разгадку.

Как-то после занятий шли к троллейбусной остановке. Элегантный всегда Андрей в хорошем настроении насвистывал джазовую мелодию. Подошедший троллейбус прервал ее, мы прыгнули внутрь, и уже там, в троллейбусе, Андрей с оборванного места продолжил свист. Пассажиры стали оборачиваться, удивленные, возмущенные, кто с интересом, кто с безразличием. Один из них остро взглянул на Андрея, и ему не понравились ни его прическа — кок на голове, ни небрежно перекинутый через плечо клетчатый шарф. Но более всего — свист. «А ну, кончай, — сказал он, — стиляга!» Андрей продолжал насвистывать. «Слышь, ты! — громче прикрикнул парень. — Оглох, что ли?» Андрей вдруг резко повернул голову и кинул ему: «Не твое дело! И помолчи, а то сейчас так понесу!..» Парень аж задохнулся, услышав жаргон подворотни. Он недобро сверкнул глазом и что-то пробурчал — мол, на остановке потолкуем. Но на следующей остановке троллейбус наполнился народом, так что парня не стало и видно. Когда мы вышли на конечной, я ждал продолжения, на всякий случай готовился к драке, но парень сделал вид, что ему не до нас, и поспешил к метро. Андрей безразлично посмотрел ему вслед.

Вспоминаю среди его уличных знакомых одноногого, на костыле, Вальку Лохмана, опустившегося пьяницу, с фиолетовым лицом и растрепанной гривой волос, под стать фамилии. Андрей приветливо кивнет ему головой и вдет дальше. Быть независимым в семье и особенно на улице тех лет — задачка непростая, но он с ней справлялся.

Мария Ивановна вела себя мудро, будто не замечала опасности с этой стороны, и последовательно гнула свою линию: вот, Андрей, абонементы, сходи в консерваторию, вот билет в Большой, вот книга нужная…

У Андрея был близкий друг — Юра Кочеврин. Именно к нему мы и держали путь, когда встретили Лохмана, ковылявшего за водкой к «Ильичу» — так назывался ближайший продовольственный магазин.

Дружба Андрея и Юры — особая тема, сам Юрий Бенцианович прекрасно об этом пишет и рассказывает. Юра не

мог танцевать — здоровье не позволяло, — но все остальное он мог, без исключения, так что дружба их была гармонична. И женщины, и книги — все глубоко занимало их. У Юры, с которым меня познакомил Андрей, я брал редкие сборники поэтов, книги о живописи, о музыке.

Я уже не удивлялся начитанности Андрея, его непривычному для меня отношению к официозной литературе. И совсем не случайно, что на третьем курсе Хемингуэй стал темой нашего совместного с Андреем фильма. (В доме Тарковских был сборник рассказов Хемингуэя, изданный в 30-х годах в переводе Ивана Кашкина.) И произошло это задолго до той повальной моды на «старика Хэма», когда все как один вешали на стенку портрет бородатого писателя в толстом свитере.

Но до нашей совместной работы над «Убийцами» по рассказу Хемингуэя было еще далеко.

Общежитие на «Яузе»

На первых порах в институтское общежитие, что находилось на платформе «Яуза», ездили часто, иногда всем курсом и вместе с преподавателями. Чинно, но сердечно отмечали праздники. Однажды на такой праздник приехал и Ромм. Было это зимой, морозы стояли страшные. Все, конечно, заметили отсутствие Тарковского. И одни про себя удивились тому, что Ира Рауш здесь, а Андрея нет, а другие, кто был в курсе их отношений, совсем не удивились. Ромм спросил, не болен ли Тарковский. «Здоров, здоров!» — откликнулся кто-то с некоторым напряжением в голосе.

Михаил Ильич осмотрелся. Обстановка была необычной. В зале темнота. Несколько горящих свечей стояло на длинном столе, выразительно освещая лица, — композиция напоминала «Тайную вечерю». Михаил Ильич усмехнулся — много перевидал он за свою жизнь разных молодежных причуд — и с улыбкой опытного авангардиста сказал, что испытательный срок закончился, отчислены шесть человек по профессиональной непригодности, и теперь самое время начать учиться и работать по-настоящему, засучив рукава… Он не успел закончить свою речь — ее прервал резкий стук в дверь. Мы затихли: у всех было налито вино, что не очень поощрялось в советской педагогике. Возникла напряженная пауза… В дверь опять настойчиво постучали. Не помню, кто подошел к двери и тихо спросил: «Кого надо?» — «Ира у вас? Ира здесь?» — «Здесь». — «А, господи, это же Тарковский», — раздались голоса. «Сейчас, сейчас, открою! Ребята, у кого ключи?» — «Так она здесь? — раздался еще раз

голос Андрея. — Мне ничего больше не надо». За дверью послышались шаги уходящего Тарковского. Когда двери наконец открыли, за ними никого не было. Кто-то сострил: «Так был ли мальчик?», но никто не засмеялся: экзальтированное поведение Андрея породило смешанные чувства. Не остался с друзьями, ушел на улицу, на электричку, в жуткий мороз. Мы все-таки выпили: не каждый день Ромм приходит в студенческое общежитие. Он хочет знать, как живет новое поколение, а видит все те же любовные драмы.

А новое поколение еще как себя показывало. В обычные дни в общежитии дым стоял коромыслом — так бушевали студенческие страсти. Лихая мода тех лет снесла спинки от кроватей и выкинула их во двор, теперь кровати покоились на кирпичах, взятых с соседней стройки. Вся активная интеллектуальная, застольная, да и иная, так сказать, естественная часть жизни — все сместилось на пол, и музыка из проигрывателей неслась к потолку, смешиваясь с густым табачным дымом. На какое-то время отошла в сторону национальная привычка пить водку стаканами и пришла другая мода — со вкусом потягивать вина, налитые из тонкогорлых бутылок. И все это — в неверном пламени свечей. Свечи тоже стали модой.

Незабываемая пора! Казалось, в общежитии шел вечный праздник. По коридорам тянуло острым запахом жареного чеснока и лука — это Китай и Вьетнам вместе с Кавказом колдовали на кухне. Человек со стороны мог бы подумать, что в такой обстановке трудно найти место и время для творчества. Но Володе Китайскому именно такая атмосфера нравилась и совсем не мешала писать стихи, а Вася Шукшин приноровился писать в любой обстановке. Это сдружило обоих.

Однако старый обычай скоро вернулся. Водку пили частенько, иногда теряя чувство меры. Режиссер Алексей Сахаров рассказал мне как-то о таком эпизоде из этой зловредной серии: по коридору общежития, как по деревенской улице, раскачиваясь из стороны в сторону, шли обнявшись Шукшин и Гордон и очень «музыкально» горланили: «Бывали дни веселые…»

Учеба и немного политики

При желании во ВГИКе можно было получить приличное образование не только по основной профессии, но и по русской и зарубежной литературе, изобразительному искусству. «Зарубежку» читала у нас, как я уже писал, Нина Александровна Аносова, читала увлекательно и глубоко, изобразительное искусство, европейское, от древних греков и до авангарда — Илья

Иоканоанович Цирлин, русское искусство — Сергей Сергеевич Третьяков. Историю зарубежного кино преподавала Валентина Сергеевна Колодяжная, русского и советского — Сергей Васильевич Комаров, и этот список прекрасных специалистов очень длинный.

Естественно, на первом месте — занятия по мастерству, тут уж не было «больных», проспавших и прогулявших. С первых занятий мы не переставали удивляться Ромму. Для начала он огорошил нас заявлением, что нельзя научить студента быть режиссером. Можно научить строить мизансцену, монтировать, научить кинематографу вообще, то есть его основным законам и приемам, но это, оказывается, не главное. Ромм сказал, что его задача — помочь нам думать или хотя бы не мешать этому. Надо было видеть в этот момент лицо Андрея: на нем было написано самое глубокое удовлетворение.

Как-то сами собой в институте, в общежитии, по дороге домой завязывались разговоры на серьезные темы: что есть искусство, для кого оно — для широких масс или в первую очередь для самого творца?.. Вопросы ставились вечные, обсуждались, может быть, наивно, но горячо. От абстрактных споров переходили к тогдашнему кино и со свойственной молодости нетерпимостью, беспощадностью иногда чужой фильм рвали на клочки. Еще на вступительных экзаменах раскритиковали вышедшие в ту пору на экран фильмы — «Верные друзья» М. Калатозова и «Анну на шее» И. Анненского.

Вот пишу о нетерпимости. В чем же были ее корни, отчего мы так поднимались на дыбы? Да оттого, что слишком много было лжи, вранья, официального, лакировочного вранья, которым были заполнены эфир, экран, театральные постановки. И литература тоже. Нелегко было из этой паутины выпутываться. Выступление Н. С. Хрущева на XX съезде партии ошарашило, сбило с толку всю страну, хотя очень многим, особенно наверху, было не по нраву разоблачение культа Сталина. А вскоре обстановка осложнилась венгерскими событиями осени 1956 года. В Будапеште лилась кровь, и во многих вузах вспыхнули стихийные митинги. Во ВГИКе тоже — в актовом зале два дня шли дебаты. На сцене защищали ввод советских танков в Будапешт, а из зала кричали «Позор!», раздавались требования перемен. А к переменам никто не был готов. Дирекция хотела все сохранить по-прежнему, по крайней мере внешне, призывала дебатировать «в рамках приличия», «без выкриков и демагогии».

Комитет комсомола объявил строгий выговор студенту Медовому за антипартийную статью в институтской газете, хотя вскоре выяснилось, что вся она была составлена из фрагментов

работ А. В. Луначарского. А кто мог сказать, что Луначарский — антипартийный человек?!

День за днем разгорались споры и дискуссии. Как-то обсуждался новый роман В. Дудинцева «Не хлебом единым», в котором была сделана попытка рассказать правду о времени. Меня поразило, что ярым противником романа оказался оператор Анатолий Дмитриевич Головня, один из создателей революционного кино двадцатых годов. Вот пример того, как молодые революционеры к старости нередко становятся заурядными консерваторами.

Горячились не все. Тарковский и Шукшин не участвовали в этих шумных словесных боях. Не потому, что это их не волновало. Просто Шукшина никакими силами нельзя было затащить на трибуну, он был не говорун. Тарковский же кипел и негодовал и был готов выступить «в защиту обновления», но быстро глушил свои эмоции: происходящая говорильня была бестолково-бездарна.

Роль старого князя

Заканчивался первый курс, приближались экзамены по мастерству. До глубокой ночи репетировались отрывки из Льва Толстого и Чехова, Шолохова и Серафимовича.

В отрывке из «Войны и мира» Андрей играл старого князя Болконского. Это был эпизод сватовства Анатоля Курагина к княжне Марье. Гневливый князь, нежно любящий дочь, оскорблен за нее, да и терять ее не хочет. Отец расставил дочери силки — дал возможность самой решать свою судьбу. Сцену эту Тарковский играл, стоя у станка, на котором вытачивал табакерку.

«Мне сделали пропозицию насчет вас, — растягивая слова, почти нараспев, едко улыбаясь, начинал Тарковский. — А так как вы знаете мои правила, я отнесся к вам». Княжну Марью играла студентка Ариадна Шпринк, будущая прекрасная актриса Ариадна Шенгелая. «Как мне понимать, mon pere?» — спрашивала она в полном соответствии с указаниями Толстого, краснея и бледнея. «Как понимать! Князь Василий находит тебя по своему вкусу для невестки и делает тебе пропозицию за своего воспитанника. Вот как понимать. Как понимать?! А я у тебя спрашиваю».

Дальше в сцене Андрей не шел за ремарками Толстого, не сердился, не кричал, а продолжал в том же сдержанно-едком, кротко-ироничном ключе. Иногда голос у него дрожал, он приподнимал голову от станка. Отправив дочь думать, он остался

со своей болью. Во время сватовства, слушая отказ княжны Марьи, князь Болконский — двадцатитрехлетний Тарковский — был как бы в тени, на втором плане, по-прежнему склонившись над станком. И лишь в кульминации сцены, после слов дочери: «Мое желание, mon pere, никогда не покидать вас, никогда не разделять своей жизни с вашей. Я не хочу выходить замуж», — Андрей поднимал голос. «Вздор, глупости! Вздор, вздор, вздор!» — почти кричал он, и мы чувствовали, как отошла от его сердца тревога, видели, как заблестели и увлажнились глаза. Он пригнул к себе дочь, поцеловал ее в лоб, оттолкнул и прямо без перехода, без паузы подошел к князю Василию, обнял его и так же нараспев продолжал: «О-очень рад тебя видеть, о-очень рад тебя видеть».

Оба старых князя — и Болконский, и Курагин — были молоды и играли без грима, и тем не менее роль старика-крепости была выстроена Андреем удивительно точно. Убедительность состояла в том, что его личные черты — категоричность, повышенная щепетильность, закрытость чувств — абсолютно ложились на характер старого князя. Изысканная старомодность манер неожиданно сочеталась в роли Тарковского с легкостью и неподражаемой самоуверенностью, словно какие-то фамильные гены управляли его поведением.

Удачно сыгранная роль окрылила Андрея, укрепила веру в свои силы. А это так важно в годы учебы! Теперь он стремился больше играть на площадке, и его занимали в разных постановках. Самое главное, ему становилась понятна сама суть актерского искусства.

Лето 55-го года

Первый курс окончен. После экзаменов Ромм собрал нас и сказал: «Кто хочет принять участие в „Убийстве“, может это сделать. При этом даром прокатиться в Ригу». Видя удивленные лица, объяснил, что начинает снимать новый фильм «Убийство на улице Данте», и что для желающих поработать на этой его картине могут найтись места. Для этого нужно только подойти на «Мосфильме» к директору картины Игорю Владимировичу Вакару. На удивление, желающих оказалось всего двое: Юра Перов и я.

Остальные соскучились по дому и разлетелись кто куда: Шукшин в родную деревню Сростки, Китайский в Новочеркасск, Сааков в Ялту, Салимов — в Ташкент… Андрей уехал в Ладыжино, под Тарусу — после туберкулеза сорок восьмого года Мария Ивановна всегда старалась отправлять его на свежий

воздух. Он уехал с мольбертом и красками — в Ладыжине летом работал известный художник Николай Борисович Терпсихоров, а Мария Ивановна дружила с женой художника.

У Терпсихорова, работавшего в те годы на продажу, было много картин традиционной реалистической школы. Андрей еще с тех времен помнил его пейзаж с гречишным полем. И не случайно он снял в «Рублеве» гречишное поле, такое теплое, бесконечное, гудящее пчелами, на фоне которого разыгрывались драматические сцены фильма. И в «Зеркале», когда строилась натурная декорация хутора Горчаковых, прямо за окном дома по указанию Андрея была посеяна гречиха. Он следил за ее ростом так же внимательно и взволнованно, как за работой актрисы в кадре. В дневнике фильма отметил: «Гречиха уже взошла».

Мы с Юрой Перовым не хотели упустить такой сладкий кусок, как работа на фильме Мастера, это было бы просто неразумно. Наша первая работа на «Мосфильме» началась весьма прозаично: мы с Перовым сопровождали груз по железной дороге. Груз состоял из директорской «Волги», тонвагена — машины для записи звука — и еще какой-то съемочной техники, насмерть прикрученной проволокой к открытой железнодорожной платформе. На большой скорости холодный ветер пробирал нас до костей, и мы пошли на преступление — вскрыли директорскую «Волгу» и с комфортом передвигались по земному шарику от Москвы до Риги.

Теперь уж нужно сказать хоть несколько слов о Юре Перове. Рослый, красивый, с густой длинной шевелюрой, он представлял подлинную угрозу для женского пола. Аккуратист он был выдающийся. Тщательно следил за своей внешностью и, чтобы иметь всегда элегантный вид, даже в дороге стирал свои рубашки. Как сейчас вижу: Юра, высунув руку с мокрой рубашкой из окна машины, сушит ее на встречном ветру, потом тщательно расправляет складки — гладить не надо.

Еще один эпизод из той поры.

Съемки фильма «Убийство на улице Данте» начались в Риге. Для эпизода «Вход немцев в Париж» наших солдат переодели в немецкую военную форму, выдали оружие и заставили маршировать по старинным рижским улицам. О съемке знали не все, многие рижане думали, что немцы снова возвращаются в Ригу. У некоторых людей, толпившихся на тротуарах, были взволнованные и даже счастливые лица.

Готовую картину Мастер показал нам, уже второкурсникам, с тем чтобы мы обсудили ее и высказали свое откровенное мнение. Фильм многим из нас не понравился, и курс раскритиковал его с присущей молодости бескомпромиссностью.

Тон задал Андрей Тарковский, резко обрушившись на нелепые театральные костюмы французских крестьян, на недостоверные, чистенькие декорации павильона, на фальшивые диалоги, и я с удивлением для самого себя (как же я не заметил всего этого во время просмотра?) не мог с ним не согласиться. Я не хочу сказать, что фильм Ромма мне не понравился. Покоробила, правда, какая-то «французская» риторика, очень литературный юмор, но разобраться в картине мне мешала неопытность (а вот Тарковскому не мешала) и неумение анализировать. И еще одно обстоятельство: я был обязан Ромму тем, что он взял меня на картину подсобным рабочим, а по существу — практикантом. Поэтому я, как условный член группы, не решился на строгую критику. Что-то хвалил, кажется игру Максима Штрауха, что-то для разнообразия поругивал, в общем, бессовестно двоедушничал. Вася Шукшин сказал скромно: «А мне понравилось».

Наш сокурсник Шукшин

Вася Шукшин был яркой фигурой нашего курса, человеком, не похожим ни на кого из нас. Он и приехал-то в Москву с фанерным чемоданом, закрытым на амбарный замок. Первые два года носил морской китель из темно-синей диагонали с черными «гражданскими» пуговицами, на ногах — военные сапоги.

У него был тонкий слух, и он на всю жизнь сберег свой неподражаемый говор, интонацию, сознательно не портя правильной литературной речью. Это случай довольно редкий. И поправлять его никто не решался, наоборот, это нравилось. И музыкальным слухом Василий обладал завидным и позже, став мастером, очень точно и кратко общался с композиторами. Как написали бы в анкете, Василий был скромен, честен, естествен и прост. На самом же деле он был внутренне глубок и совсем не прост, были и у него свои бездны — водка, женщины. Но выделялся он в первую очередь внутренней силой, достоинством и чувством юмора, никогда его не покидавшим, что обычно свойственно людям умным, прожившим вовсе не санаторную жизнь.

Роста Василий был среднего, даже чуть ниже — хотя и «сибирский медведь», но на богатыря не походил. Здоровье и в институте было уже неважное, болел язвой желудка. Язву свою по совету друзей усмирял чистым спиртом. Походка вперевалочку, то ли матросская — служил во флоте, то ли от основательного характера. Не любил спешку и в жизни, и на сцене, начинал говорить и действовать только после значительной паузы. С

однокурсниками Шукшин держался ровно и доброжелательно. Никого особенно к себе не приближал, наблюдал же и интересовался всеми — и теми, что попроще, и молодой московской интеллигенцией, ее взглядами, вкусами, повадками. Делал это незаметно, деликатно, но видел всех и каждого насквозь, воспринимая их через призму своих взглядов и предрассудков, которых у него было изрядно. Со временем он от них освободился: талант и врожденная совесть сделали свое дело.

Жизнь до ВГИКа Василий прожил нелегкую. Семья его состояла из матери, сестры и отчима, с которым, по его рассказам, у него были хорошие, добрые отношения. Насколько мне известно, о судьбе репрессированного отца своего, бывшего секретарем райкома на Алтае, Вася знал мало. Когда в пятидесятые годы пришла бумажка о его посмертной реабилитации, он тяжело переживал трагедию своего отца. «Я стыдился отца всю жизнь, а оказалось, что он ни в чем не виноват. Как же мне жить теперь со своей виной перед ним?» — говорил Василий.

Шукшин стал любимцем не только нашей мастерской, но почти всех студентов режиссерского и актерского отделений. Актерский талант, как говорится, пер из него. Отлично помню его первый немой этюд, точнее, этюд с воображаемыми предметами.

В руках у актера ничего нет: ни ручки, ни пера, ни молотка, ни топора. Но из его действий мы должны понять, что он показывает, чем занимается. Итак, выходит Вася на сценическую площадку, осматривается, сбрасывает с плеча воображаемый предмет — догадываемся, пиджак. Снимает с плеча «косу», точит ее о «брусок», привязанный к поясу, начинает махать косой, воображаемой, и постепенно, размеренными шагами двигается по «полю». Видно, знает это дело хорошо. Шаг за шагом, «косу» нажимает на «пяточку» и идет. Притомившись, садится отдохнуть, перекурить — и все в том же ключе: достает из кармана «кисет», насыпает «табаку», скручивает «цигарку», послюнив ее, прикуривает и делает довольный выдох, смахивая ладонью пот со лба… А мы, зрители, полностью вошли в его мир, оказались в поле, чувствуем свежий запах скошенной травы.

Вот он играет сцену с Диной Мусатовой из «Поднятой целины» Шолохова. Сцена парная, ночная, любовная. Лушка ему сильно нравится. Только словами высказать это трудно. Давыдов — Вася закуривает самокрутку, глядит куда-то в сторону, искоса поглядывая на партнершу, держит долгую паузу. В самых драматических моментах сцены сдержанно-равнодушен. А получалась сильная страсть. Как магнитом притягивал он к себе зрительское внимание, не делая при этом никаких особых

усилий.

Затаив дыхание, сидели на прогонах или экзаменах опытные педагоги и студенты других курсов: на их глазах рождался новый талант. Таких талантливых от Бога людей называют самородками, а раз этот самородок так ярко проявил себя, то и повалили ему крупные народные роли из советского и классического репертуара — Давыдов из «Поднятой целины», Григорий Мелехов из «Тихого Дона», Фома Гордеев. Заполучить себе Шукшина в отрывок была мечта многих. Мне повезло — я работал с Васей над ролью Фомы Гордеева. Это была сцена с Софьей Медынской, женщиной старше Фомы, красивой, то ускользающей подобно змее, то доступной. Ее прелестно играла Ариадна Шпринк. А потом на съемках учебного фильма «Убийцы» я снимал отрывок, в котором Шукшин играл боксера Оле Андресона.

Жил он в студенческом общежитии ВГИКа рядом с платформой «Яуза», в получасе ходьбы до института. Я не раз бывал там, провожая то Шукшина, то Китайского. По дороге говорили обо всем: о ролях, о сокурсниках, о женщинах. Вася — глаза щелочкой, смеются — поправляет: «О бабах, Саня, о бабах, так правдивее».

Постоянно занятый в актерских студенческих работах, продолжал по-черному трудиться — вечерами и ночами писал рассказы. Еще с первого курса писал и показывал их Ромму. Тот года два был его советчиком, дружеским собеседником и редактором, а когда пришел момент и талант Шукшина окреп, Михаил Ильич бросил крылатую фразу: «А теперь рассылай рассказы веером по всем журналам!» И Шукшина начали печатать «Новый мир», «Москва» и другие журналы. Наверное, с самого начала его интересовала психология русского человека, главным образом деревенского, простого, часто молодого, в столкновении с окружающим, изменяющимся миром. Он создавал свой миф о добрых «чудиках», «странных людях», способных на бескорыстные, иногда логически не объяснимые поступки…

Если Вася кого-то недолюбливал или не понимал, то виду не показывал. Не до того ему было. А от конкуренции никуда не денешься, вуз-то творческий. Не у всех все получалось, если и смеялись над кем-то, то дружелюбно.

Совсем не смешно было на партийных собраниях, а Шукшин был членом партии. Нас на курсе было таких трое: он, Шерстобитов и я. Все мы служили до ВГИКа в армии, где в те времена в партию под большим нажимом зачисляли наиболее «сознательных».

А теперь сравним армию и ВГИК — это, как говорится, две

большие разницы. Изучение литературы, искусства, киноискусства, его теории и практики создавало совершенно другую атмосферу, ничего общего не имеющую с армейской. Учеба во ВГИКе довольно быстро вышибла из нас казенный армейский и партийный дух. А доклад Хрущева на XX съезде партии окончательно разбил наши иллюзии. Партийные собрания во ВГИКе, на которых я обычно читал учебники или книги хороших писателей, а Вася строчил свои рассказы, носили характер тяжкой обязаловки. Некоторое оживление в партийную жизнь института вносили разборки нарушений норм партийной морали: обман, нечестность и особенно адюльтер. Тут уж мы прислушивались к докладчикам. Два раза обсуждалось «неприглядное поведение» профессора ВГИКа, народного артиста СССР, завкафедрой актерского мастерства Сергея Аполлинариевича Герасимова. Его уличили в связи с молодой актрисой, еще недавно его студенткой, участницей картины «Молодая гвардия». Мусолили эту тему от души! Дело дошло до ЦК КПСС И думалось, если уж таких людей вытаскивают на ковер, то неудивительно, что зверствует комсомольская организация, разбирая «аморалки» студентов и студенток. А речь-то всего-навсего шла о любовных романах.

Дело Герасимова тянулось, наверное, полгода и кончилось вынесением ему строгого выговора за аморальное поведение, изрядно измотав нервы чете Тамара Макарова — Сергей Герасимов. Сейчас ВГИК носит имя С. А. Герасимова, хотя имена Эйзенштейна или Кулешова были бы ему более к лицу. Их вклад в киноискусство более весом. А романы — что ж, они могут быть у каждого.

Герасимов на первых порах много помогал Шукшину в работе на студии Горького. Помогал до тех пор, пока Шукшин не стал вырастать в фигуру более крупную, чем, возможно, сам Сергей Аполлинариевич. И тогда Герасимов в решающий момент отказал ему в поддержке «Разина», сославшись на то, что над сценарием нужно еще работать. Этот ход Вася отлично понял. Он говорил мне, что сразу разобрался в тайнах «мадридского двора» Госкино, в закулисной борьбе за влияние в мире кинематографа. Но оказалось, что недостаточно. И не для Шукшина были эти бои.

Пятидесятые годы

После смерти Сталина случился первый прорыв железного занавеса. Можно сказать, что всему нашему курсу, особенно его талантливым студентам, жутко повезло. И мастерам тоже повезло. У них постепенно стали отрастать крылья, сильно

подрезанные Сталиным.

На моих глазах в Москве происходили чудеса, как в романах Булгакова. Появились не виданные нашим поколением художественные выставки (сейчас-то этим никого не удивишь). Весело, с волнением и всей радостью молодости выстаивали мы многочасовые очереди на выставку картин Дрезденской галереи, вывезенную из Германии после войны и хранившуюся до поры до времени в наших же запасниках. Народ сходки с ума, несколько месяцев с раннего утра и до позднего вечера выстраиваясь в длинные вереницы. В зале к «Мадонне» Рафаэля не подойти из-за тесноты. «Пьяный Силен» Рубенса породил анекдот, короткий, как выстрел, — «Пьяный силён».

Выставка Пабло Пикассо была подобна взрыву атомной бомбы, вызвала обсуждения не менее бурные. Если «голубой» период понравился многим, то кубизм принимали в штыки. Споры о Пикассо заканчивались чуть ли не драками. Одновременно увидали мы (во всяком случае, я старался ничего не пропустить) гастроли в Москве прославленных европейских театров: Пол Скофилд с «Гамлетом», «Берлинер ансамбль», театр Жана Вилара. Был настоящий культурный прорыв, и приобщались мы к нему по-студенчески: выстаивали ночные очереди за билетами и контрамарками, правдами и неправдами, под лозунгом «Даешь культуру!» прорывались на спектакли через контроль милиции и обезумевших от неожиданного натиска билетерш. Сидели на ступеньках, чуть ли не друг на друге. Во МХАТе из-за этой тесноты я потерял свой партбилет — в партию вступил в Тбилисском военном училище, перед самым выпуском. Тогда еще действовала инструкция — умри, но не расставайся с партийным билетом. Наверное, это пошло с Гражданской войны. Заявил о потере в партком ВГИКа, дело ограничилось выговором — билет был потерян не в пивной, а в храме искусства.

В Вахтанговском театре на спектакле «Матушка Кураж» я неожиданно встретил своего учителя литературы. Я учился у него в десятом классе военного училища в Москве. Потом он исчез, и только теперь, при встрече, я узнал его лагерную историю. И несмотря на это, мы надеялись на перемены, и — святая простота — сколько в наших восторгах было наивных ожиданий!

Часто ходил я в консерваторию. На одном из концертов лоб в лоб столкнулся с Андреем. Мы слушали Седьмую симфонию Бетховена, дирижировал Константин Иванов. По дороге домой разговорились. Андрей разоткровенничался: Седьмая — его любимая, особенно ему нравится вторая часть. И он стал напевать бетховенский отрывок. Потом сказал, что Караян это место

трактует лучше, чем Костя Иванов, а что сам он, если бы был дирижером, исполнил бы это место так — и напел отрывок. Я слушал с некоторым удивлением. Уже позже мне стало ясно, почему Андрей так фамильярно назвал дирижера по имени, — у них в семье много говорилось о Константине Иванове. Дядя матери Андрея, Марии Ивановны, преподавал консерваторцам литературу и историю музыки и рассказывал ей про бывшего беспризорника Костю Иванова, а Мария Ивановна эти истории передавала детям в надежде их заинтересовать.

А чего стоило посещение музеев! Третьяковку Андрей знал наизусть, каждый зал. Обожал Пушкинский музей изобразительных искусств. Чистая, глубокая радость от картин Матисса, Ван Гога, Гогена осталась на всю жизнь. Позже увидели еще много произведений старой и новой живописи, но первая любовь незабываема.

На вступительных экзаменах студенту могли показать репродукцию какого-нибудь шедевра мировой живописи, а то и совершенно среднего произведения, и студент обязан был его определить. Так что перед вступительными экзаменами все старались запомнить имя художника и название картины. Потом эти «знания» быстро вылетали из головы. Андрей же живопись знал серьезно. Художник Михаил Ромадин, друг Тарковского, пишет, что они — тесная компания друзей: Андрей, Миша, Вадим Юсов, Гена Шпаликов — уже после окончания института, уже профессионально работая над фильмом, для души, для куража, на спор играли, предлагая друг другу узнать картину только по ее фрагменту. И всегда отгадывали. Игры избранных, игры образованных людей истинной культуры.

Митта, греки и добрый милиционер

К концу первого курса мы, студенты Ромма, уже достаточно хорошо знали друг друга — завязывались дружбы, возникали любови. А в начале второго курса в это уже сложившееся сообщество-муравейник неожиданно вторглась новая личность. Это был Александр Митта. Опоздав на занятия, он появился в аудитории с сияющей извиняющейся улыбкой и деликатно притворил за собой дверь. Мы на секунду замерли, а потом дружно заржали, уверенные, что мальчик ошибся дверью. Но Саша не дрогнул и по-прежнему улыбался своими круглыми глазами в квадратных очках, переводя взгляд со студентов на педагогов. Терпеливо ждал он разрешения затянувшейся паузы, пока Михаил Ильич не представил нам нового сокурсника.

Поперво-наначалу застенчивый, Саша оказался крепким

орешком, организованным, четким, уверенным в себе человеком. За его плечами был архитектурный факультет строительного института, любовь к «левому» искусству и сильнейшее желание стать мастером кинорежиссуры. Как оказалось, на это ему потребовалось совсем немного времени. Он и сейчас математически-конструктивно выстраивает и снимает свои фильмы для широкого зрителя. Творческий рост Митты продолжается с каждым годом. Еще не было ни одной картины, где бы почувствовалась его усталость, не в пример другим. До сих пор Митта стоит за камерой…

Как-то гречанка Мария Бейку, она же Марика, студентка-политэмигрантка, пригласила всех нас к себе в гости. У Марики была квартира на Песчаной улице, политэмигранты квартирами обеспечивались. Хозяйка приготовила национальные греческие блюда: запеченную в духовке картошку в мундире с солью и чесноком, брынзу, маслины.

Судьба Марики Бейку сложилась трудно: она была молодой коммунисткой во время Второй мировой войны и с приходом англичан в Грецию вынуждена была эмигрировать, как десятки тысяч ее соотечественников. Чтобы спастись, им, южанам, пришлось зимой перейти горы — многие обморозились, пока спустились в теплые долины Румынии. Муж Марики оказался в лагере, в тюрьме острова Макронисос, самой страшной тюрьме, как говорила Марика. Он провел там много лет, до смены режима «черных полковников». Иногда Марика получала от него из тюрьмы сувениры, сделанные политзаключенными. ВГИК Марика закончила, но работала в Москве на радио.

Через много лет вернулась в Грецию — разрешили, но до сих пор не может забыть Россию — это ее вторая родина.

Поехали к ней тогда Юлий Файт, Ирма Рауш, я, еще кто-то — кажется, Володя Китайский. Андрей уже тогда ухаживал за Ирмой и поэтому, конечно, был с нами.

Ну, о чем-то мы там в гостях у греков болтали, танцевали, травили анекдоты, приобщались к греческой кухне… Я с содроганием думал об этих людях, волею судьбы оторвавшихся от семьи, родственников, родины и оказавшихся в чужой стране. Их колония в Москве была достаточно велика. Еще больше греков-эмигрантов осталось в Средней Азии — дожидались и дождались в конце концов возможности уехать на родину. Нет сомнения, что тема эмиграции, не случайно затронутая Андреем в «Зеркале» и развитая в «Ностальгии», волновала его еще со студенческих лет. Мог ли он тогда представить, что сам окажется эмигрантом…

Греческие коммунисты оказались в сложном положении: свободолюбивые по натуре, с оружием в руках воевавшие против

англичан, они столкнулись с советской догматической идеологией и не приняли ее. Она их угнетала. А для нас это была первая встреча с другим народом, почти западным. Чувствовалась большая разница. Было о чем задумываться.

На эту вечеринку Юлик надел фрак отца. Говорили; что Андрей Андреевич Файт носил фрак элегантнее всех в Москве. Начались танцы. Файт-младший кружился в вальсе, и фалды отцовского фрака кружились вместе с ним.

Вечеринка окончилась. Поздним вечером мы подошли к троллейбусной остановке. Стояла мартовская стужа, но мы ею совсем не тяготились, были в отличном настроении, жалели, что с нами нет Васи Шукшина. Вдруг подходит к нам милиционер и начинает внимательно разглядывать нашу компанию. Посмотрел, отошел — вспоминал, видимо, какую-то инструкцию, а потом решительно подлетел к Юлику и прицельно ухватил его за два хвоста, свисавшие из-под пиджака. «А это что такое у вас?! Что это такое висит у вас?» — подозрительно спросил он. «Это фалды фрака», — вполне корректно ответил Юлий. «Что?» — ошарашенно переспросил милиционер. «Фалды фрака!» — ответили мы хором, наслаждаясь ситуацией. Веселье переполняло нас. Блюститель порядка отошел в полном недоумении.

Тополиный пух

В то лето 1955 года праздник Святой Троицы выпал на пятнадцатое июня. За давностью времени в дате могу и ошибиться, но что это был Троицын день, помню точно. В семье нашей Троицу как большой религиозный праздник знали, но не отмечали, как и многие советские граждане, заделавшись атеистами. У Тарковских же к религиозным праздникам отношение было теплым, душевным, хотя религиозные чувства в то время у Андрея были не такими глубокими, как позже. Так или иначе, настроение в тот день у нас было отличное, погода стояла замечательная, мы заканчивали первый курс, уже год были с Андреем на дружеской ноге и сейчас шли ко мне домой просто поболтать, обменяться книгами и вообще обсудить летние планы.

Миновав Таганскую площадь, мы пошли по тихой, мощенной булыжником улице с двухэтажными старинными, давно не ремонтированными домами. Но здесь стояла такая провинциальная тишина, что душу охватывал покой, едва только нога ступала на мостовую. С высоких тополей слетал пух, плыл в воздухе, лез в глаза, застревал в волосах. Этот легкий летний снег вызывал у Андрея какое-то особое чувство, ощущение чуда, прихотливой игры природы.

Белые хлопья, послушные ветерку, кружились в теплом воздухе, то вздымаясь вверх, то неожиданным потоком устремляясь под ноги прохожим. Андрей не мог не любоваться нежданной зимой, но одновременно деловито зажигал спичку и точно выстреливал ею. Горящая спичка поджигала белоснежную массу пуха у обочины тротуара. Огонь радостно вспыхивал и бежал рядом с нами, а мы как ни в чем не бывало шли и разговаривали. Иногда Андрей прищуривался и смотрел вверх на снежную бурю, но главным образом следил за тем, чтобы огонь не гас, время от времени подбрасывая в него горящие спички. Я рассказывал Андрею про свою армейскую жизнь, и он с интересом слушал. У ближайшего киоска он задержался, чтобы купить новый коробок спичек, и когда в ожидании я прервал рассказ, осуждающе посмотрел на меня: «Ну, продолжай, рассказывай… я все хорошо слышу».

Мы шли, я говорил, бежал почти бездымный ручеек огня вдоль тротуара, а в воздухе плыли легкие пушинки летнего снега…

И слышался шаловливый детский смех, и голос монаха Рублева говорил бессмертные слова о Любви, и плавал тополиный пух у белых стен новых княжеских хором, и разливался праздничный белый свет Божьего летнего дня… Когда я смотрю эту сцену в «Андрее Рублеве», я вспоминаю тот далекий день 1955 года и старую московскую улицу. А сердце невольно сжимается, потому что я знаю, что следующей сценой фильма будет сцена жестокого и предательского преступления — ослепления мастеров.

Таганская квартира

В тот Троицын день, когда плавал над Москвой тополиный пух, шли мы с Андреем по улице под названием Большая Коммунистическая. До революции называлась она Большой Алексеевской (по фамилии отца Константина Сергеевича Станиславского, Сергея Алексеева, богатого промышленника, владельца золотошвейной фабрики на соседней Малой Алексеевской, то бишь Малой Коммунистической улице). В XIX веке на ней стояло два дома семьи Алексеевых, в которых большевики устроили Рогожский райком партии и, кажется, Дом просвещения. На этой же улице с 1913 года жил мой дед — в доходном доме 14 и в квартире 14, на дверях которой висела медная табличка с надписью «Доктор Гордон». Летопись семьи включала даже веселую поэму под названием «Кругом четырнадцать». Была квартира большая — пять комнат, одна с

эркером, громадная столовая, легко становившаяся залом для танцев, кухня, чулан, ванная комната и прочие вполне современные, хотя и дореволюционные удобства (до войны я бывал в ней редко из-за развода родителей).

Когда я демобилизовался из армии и приехал в Москву, то попал прямо в интерьер 1913 года. Как стояли тогда, так стояли и теперь резной буфет с корабельными стеклами и медными переплетами, раздвижной стол, покрытый зеленой плюшевой скатертью с орнаментом в стиле модерн. Над столом висела тяжелая люстра с бронзовыми гирьками, позволявшими менять ее высоту, вдоль стен диваны с валиками, кресло-качалка, две китайские ширмы, рояль из карельской березы, этажерки с годовыми подписками «Нивы» и книжный шкаф, набитый модными писателями той эпохи: Леонид Андреев, Генрик Ибсен, Кнут Гамсун, поэты Серебряного века. В шкафу теснились тяжелые альбомы с фотографиями мхатовских постановок и знаменитых мхатовских актеров. На стене — большие фотопортреты кумиров тех лет: Льва Толстого, Короленко и Чехова.

Ко времени моего приезда все эти вещи заметно одряхлели. Диваны и ширмы выцвели, рояль был расстроен. В книжном шкафу, пахнувшем пылью, появились книги нового времени — «Капитал» Маркса, Конституция СССР, сочинения Ленина и Сталина. Лишь после хрущевского доклада старая коммунистка Мария Николаевна после долгих колебаний и под напором молодежи решилась выкинуть Сталина на помойку.

Этот семейный интерьер начала века мне нравился, и я хотел показать его Андрею, — уж он-то сможет оценить ушедшее время. Но Андрей не выказал особого удивления — чертовски сдержанным был человеком, ну разве бегло оглядел залу и сразу подошел к роялю. Присел на круглый винтовой табурет, подкрутил его по своему росту, снова сел и стал слегка трогать клавиши, ища расстроенные струны.

В этой зале-столовой мы, бывало, веселились, особенно когда отношения Андрея и Ирмы менялись с минуса на плюс. Готовить скромное застолье обычно с охотой помогала моя троюродная тетка Маруся, энергичная, веселая сорокапятилетняя толстушка, учительница английского языка.

Приходил к нам и Вася Шукшин и в застолье часто пел свою любимую песню:

«Течет речечка, да по песочечку, золотишко мо-о-оет…»

Андрей после Васиного пения тут же садился за рояль —

наступал его черед. Он пел тоже свою любимую: «Когда с тобой мы встретились, черемуха цвела и в старом парке музыка играла».

Как-то Андрей разыграл Шукшина. «Вася, — сказал он (они покупали в ближайшем магазине водку), — а ты разве не знаешь, что эта самая Маруся, Сашкина тетка, его любовница?» Вася недоверчиво хмыкнул. «Да точно, я тебе говорю. Ты что, мне не веришь?» — «Любовница-а», — недоверчиво протянул Вася и потом за столом долго еще присматривался ко мне и к тетке. А Андрей, довольный розыгрышем, перехватывая Васин взгляд, время от времени подмигивал ему.

На Таганке мы танцевали под магнитофон и слушали первые записи песен Булата Окуджавы, на меня, впрочем, тогда не производившие сильного впечатления. Новое всегда трудно дается.

Коронным номером вечеров на Таганке был джаз в исполнении Андрея. Он становился тем, что называется «человек-оркестр». Садился на вертушку-табурет, придвигал к себе стул, закрывал крышку рояля. Напевая джазовую мелодию, изображал то сакс, то тромбон, то засурдиненную трубу. Ногами отбивал ритм, как ударник, стучал синкопы по стулу. Заканчивался номер могучей дробью по крышке рояля, которую Андрей тут же быстро открывал и проводил согнутым большим пальцем по клавиатуре справа налево. Раздавался одобрительный рев и гул аплодисментов.

Неореализм — пройденный этап

А в институте снова лекции, репетиции. Главная страсть студентов-вгиковцев — просмотры кинофильмов. Порой вокруг этих просмотров возникал нездоровый ажиотаж: убегали с лекций на «запрещенные» фильмы, выламывали двери кинозалов — запретительство возбуждало.

Вот был случай с попыткой провести на просмотр своих людей. Накануне мы собрались у нас в квартире на Таганке. Пришел Андрей, стали пить чай с моей двоюродной сестрой Аленой и Володей, ее мужем. Начали разговаривать о ВГИКе, привилегированном институте, и, конечно, о просмотрах фильмов, на которые рвалась вся молодежь Москвы. Мы с Андреем почему-то уверовали, что проведем Алену с Володей, и пригласили их завтра на просмотр американского фильма «Война и мир» с Одри Хепберн и Мелом Феррером. Сразу скажу, что у нас ничего не вышло: в этот раз какая-то особо зверская охрана не пропустила ни одного чужого человека. С потемневшим лицом прошел мимо Алены и Володи Андрей, я краснел от стыда тогда и теперь краснею, вспоминая, как в последний момент постыдно покинул своих молодых родственников, скрывшись в зале. Картина уже началась, но еще долго не входила в мою голову.

А в кино мы влюблялись все больше и больше. В Москву приехали итальянцы, и с десятилетним опозданием студенты смотрели «Пайзу» Роберто Росселини, «Без жалости» Альберто Латтуады, «Трагическую охоту» и «Горький рис» Джузеппе де Сантиса. Эти фильмы не шли в прокате, не укладывались в традиционное представление о прогрессивном итальянском кинематографе. Мы же были в восторге от итальянского неореализма. Он был для нас откровением, чем-то революционным — ничего общего с нашим пресным, как нам тогда казалось, кино. Но Андрей занят, на мой взгляд, странную позицию. Он заявил, что неореализм — это пройденный этап, что он уже не «срабатывает», повторяется, с ним покончено. Должно прийти что-то новое, его и надо искать. Заявление было довольно дерзкое, но брошенное не как полемическая граната, а как итог серьезного размышления. Все-таки как удивительно рано он это почувствовал! Он же не знал тогда, что Феллини уже снял «Мошенников», «Дорогу», «Ночи Кабирии», — мы увидим их только через пять-шесть лет. И конечно, даже не предполагал, что через двадцать лет многие из итальянских «Grandi» — звезд — окажутся в Италии его близкими друзьями.

Не меньше, если не больше, итальянских фильмов нас

волновали польские — А. Вайды, А. Мунка, Е. Кавалеровича и других. В польских картинах был обжигающе острый новый язык и иной, чем в советском кино, взгляд на недавно закончившуюся войну. Мы узнавали правду о героическом сопротивлении фашистам, о варшавском восстании. В этих фильмах было так много неожиданной славянской страсти, что весь ВГИК готов был встать в шесть утра, чтобы попасть на просмотры.

Любовь, как она начиналась

Уже на первом курсе ВГИКа на уроках мастерства студенты придумывали сцены, писали тексты и разыгрывали их на площадке среди деревянных кубов, крашенных морилкой, и пыльных занавесей, помнивших еще Эйзенштейна. Мы, и это было очень азартно, были одновременно и сценаристами, и режиссерами. На первых порах фантазией не блистали, опирались на нажитое, на личный опыт.

Написал свою сцену-этюд и Андрей — по свежим впечатлениям о работе в геологической партии. Действующие лица носили подлинные имена и фамилии геологов, с которыми он встречался на Курейке. Андрей играл геолога Лабзова, и ему хотелось, чтобы женскую роль сыграла Ирма Рауш, студентка нашего курса. Была она блондинкой с большими серыми глазами и черным бантом в волосах. На первых порах держалась скованно. Была немногословна, однако с Васей Шукшиным разговаривала открытым, простецким, как бы народным языком и громко смеялась над Васиными шутками. К «интеллигентам» относилась сдержанно и недоверчиво. Впрочем, она тут не исключение.

Ирма была миловидна, что и сыграло решающую роль на приемных экзаменах, как раскрыли позже тайну наши педагоги. На Ирму для актерских этюдов была даже очередь. Андрей терпеливо ждал, когда Рауш освободится и начнет репетицию в его сцене. Работали подолгу, часто дотемна. С этих репетиций и началась Андреева влюбленность. Теперь Андрея и Ирму часто стали видеть вместе. Он провожал ее и домой возвращался поздно. Он изменился: похудел, стал нервнее, взъерошеннее. Отношения с Ирмой были непростыми и для него мучительными. С приливами и отливами они тянулись до третьего курса.

Вспоминая этот кусок жизни Андрея, не могу не упомянуть Юру Саакова, к насчастью, в мае 2004 года ушедшего из жизни. Он был довольно интересным молодым человеком. Много работал, читал, смотрел фильмы, со страстью изучал кино и его историю. Хотел быть комедиографом и просил Ромма отправить его на практику к Григорию Васильевичу Александрову. Ромм,

видя метания юности, советовал ему «набираться жизненного опыта» и из лучших соображений отправил на освоение целины — в то время проводилась такая кампания. Юра «опыта набирался», но свою линию гнул: единственный из курса любил комедийную эксцентрику, писал в этом жанре этюды, скетчи и сценарии. Ромм улыбался, но не переубеждал. После ВГИКа Сааков оказался на телевидении, познакомился со знаменитым комедийным актером Игорем Ильинским и снял с ним серию телефильмов по рассказам Чехова. В каждом фильме Игорь Владимирович играл все роли. Юра был доволен, видя в этом стильность своей придумки.

Любил Юра посидеть в киноархивах. И однажды нашел документы о времени нашей учебы в институте.

Первые два года учебы — естественно, и последующие, но особенно первые — были весьма интересными с многих точек зрения. В тех поначалу небольших и несложных этюдах, сценках уже проявлялась человеческая личность, ее внутреннее наполнение, содержание, которое и видно только в работе, когда таинственно, может быть, незаметно для самого студента выявляется нечто, так сказать, художественно интересное, не только подмечаемое педагогами, но и самими студентами в самих же себе. Процесс этот волнующ, драматичен, радостен. Или, наоборот, приводит в отчаяние, когда ничего у тебя не получается. Мы ставили много отрывков из классики и современных авторов, некоторых я уже упоминал: Лев Толстой, Шолохов, Серафимович и т. д. После показов и экзаменов нас оценивали: кого-то хвалили, кому-то говорили, что нужно больше работать или искать более интересный и более подходящий материал. Мы знали, что наши работы обсуждаются после на заседаниях режиссерской кафедры.

Интересно ознакомиться спустя годы с суждениями виднейших мастеров о наших работах. Юра выписал и прислал мне выдержки из стенограмм заседаний кафедры режиссерского мастерства ВГИКа, хранящихся в РГАЛИ.

На первом заседании 18 ноября 1954 года Михаил Ильич Ромм знакомил кафедру с планом работы со студентами в своей огромной мастерской — 28 человек. Он еще не мог оценить каждого из нас, но режиссер Григорий Васильевич Александров, считая первый курс испытательным, сказал на этом заседании: «Необходимо отсеивать всех, кто не годится к освоению режиссерского мастерства». Так оно и случилось: и отсеивали, и перетасовывали.

15 июня 1955 года состоялось заседание кафедры по результатам первого учебного года. И здесь уже появляются

характеристики студентов, уже летят головы — отчислены первые шесть человек, еще в январе. Декан факультета К. А. Тавризян дает оценку работам студентов на площадке. Читаю: «Понравился Шукшин… На курсе очень сильное ядро — Виноградов, Шукшин, Мусатова, Гордон, Дзюба. Они интересны и как актеры». Любопытно, что Андрей не попал в этот перечень. О нем чуть ниже упоминает режиссер Б. Г. Иванов: «Тарковский, безусловно, талантлив, но неровен».

Идет подробное обсуждение поставленных студентами отрывков. С. А. Герасимову понравился отрывок из повести Г. Николаевой «О главном агрономе и директоре МТС». Восемнадцатилетний Юра Сааков играл директора МТС, восседая на кубе, изображавшем газик. «Хороша Рауш, — говорит Герасимов, — хорош Сааков, даже те, кто моложе своих героев. Всё похоже».

«Билль-Белоцерковский, — продолжает Герасимов, — понравился. (Не скрою, читать это приятно, потому что в рассказе „Два бифштекса с приложением“ главную роль безработного играл я. — А. Г.). Везде очень хорош Гордон».

(Ну это уж совсем! Талант-то, может, и был, а культуры не хватало. Вспомнил репетицию — вместо «кофе» упорно произносил «кофэ».)

А Герасимов продолжает: «„Ходоки“ понравились. Особенно Файт. Целомудренно, умно».

О другой работе по рассказу Сергея Антонова сказал: «Это именно Антонов — мастер тонкого и грустного рисунка. Виноградов хорош… В целом чудесное начало. Все стоят на своем пути».

Ромм по поводу репертуара согласен с мнением кафедры и добавляет: «Нам необходим отсев. К отсеву намечаем Адлер, Салимова и Бескодарного, человека опытного, но неодаренного».

А вот заседание 21 февраля 1956 года: «Персональные вопросы».

«СЛУШАЛИ Ромма М. И.: Довожу до сведения кафедры, что у меня на курсе студентка И. Рауш имеет большую академическую задолженность, и у нее отмечается большая пассивность в работе. Если она и в дальнейшем будет так работать, я буду вынужден поставить вопрос об ее отчислении».

Вызванная на заседание кафедры студентка призналась, что плохо работала. Обещает ликвидировать всю академическую задолженность.

«ПОСТАНОВИЛИ: Предупредить студентку Рауш, что если она будет пассивно продолжать работать, то к концу 2-го семестра она будет отчислена».

Студентку спасла сцена «В бане», о чем на заседаниях кафедры 12 июня 1956 года сообщил сам Михаил Ильич Ромм: «…мне нравится сцена „В бане“, и исполняющая в ней роль Рауш работает настолько верно, что я вынужден отвести вопрос об ее отчислении из института». Сыграй Рауш эту «банную» роль плохо, возможно, судьба Андрея Тарковского была бы иной.

Перечитывая стенограммы, с удивлением вижу свою фамилию в числе студентов, которые составляли ядро курса. Андрей в этот список вошел позже и уж никогда, естественно, не выходил. В конце второго курса, после съемки картины «Убийцы», Андрей вышел в лидеры. Декан хвалит его также и за блестящее исполнение ролей в «Ученике дьявола» Бернарда Шоу и «Последней остановке» Эриха Марии Ремарка: «У него режиссерское видение роли. Это одаренный человек».

На одном из заседаний Михаил Ильич сказал: «Мастерская держится такими людьми, как Тарковский, Гордон, Китайский, Дзюба… Шукшин — одаренный человек. Пять очень сильных режиссеров дают надежду на хорошее будущее, если хорошо сложится их судьба».

А судьба их сложилась по-разному. Одни стали великими, вторые средними профессионалами, третьим не повезло.

Ладыжино. Сценарий «Убийцы»

Наступило лето 1956 года. Мария Ивановна по заведенному с довоенных времен правилу снимала дачу в деревне, где воздух чище, а цена дешевле, пусть даже часть дома, только подальше от Москвы. В том году дом опять сняли в деревне за Тарусой, в Калужской области. Едем с Андреем электричкой до Серпухова, на вокзальной площади голосуем попутку до пристани и на речном катере плывем вниз по Оке. Дорога замечательная, хоть и долгая. Над нами высокое небо с кучевыми облаками, чистые, дивные калужские пейзажи открываются за каждым изгибом реки, и в буфете, пожалуйста, плавленые сырки с лимонадом.

Но вот с цивилизацией покончено — мы, босые, нагруженные скарбом, поднимаемся через лес по короткой дороге в деревню. У нашей хозяйки бабы Акули — допотопный быт, керосиновая лампа, тем не менее житье прекрасное. Вообще-то мы приехали в Ладыжино не отдыхать, а писать сценарий по рассказу Хемингуэя «Убийцы», ведь на третьем курсе нам предстоит снимать звуковой учебный фильм, короткие немые фильмы мы уже снимали на втором курсе.

Еще весной Ромм объявил условия работы: съемка только в павильоне, небольшой состав действующих лиц, в основе —

драматическое событие.

Андрей дал прочесть мне сборник первых рассказов Хемингуэя еще довоенного издания. Рассказы были превосходны — своя авторская интонация, место действия — провинциальный американский городок, двадцатые годы. А какие диалоги! Простые, выразительные, полные драматического содержания, скрытого глубоко в подтексте. Тогда мы открыли для себя понятие подтекста диалога.

Сначала представлю отрывок из сценария «Убийцы»:

Закусочная Генри. В кадре — бармен Джордж, слева от него сидит юный Ник Адаме. Стук шагов за кадром. В закусочную входят двое в одинаковых пальто.

Джордж: «Что для вас?»

Второй посетитель: «Сам не знаю. Ты что возьмешь, Эл?»

Эл: «Не знаю, не знаю, что мне взять… Дайте мне филе под яблочным соусом и картофельное пюре».

Джордж: «Филе еще не готово».

Эл: «Какого же черта оно стоит в меню?»

Джордж: «Это из обеда. Обед с шести часов, а сейчас только пять».

Эл: «На часах двадцать минут шестого».

Джордж: «Они на двадцать минут вперед».

Второй посетитель: «Да черт с ними, с часами! Что же у вас есть?»

Джордж: «Есть разные сэндвичи, яичница с салом, яичница с ветчиной. Печенка с салом».

Второй посетитель, его зовут Макс: «Дайте мне крокеты под белым соусом с зеленым горошком и картофельным пюре».

Джордж: «Это из обеда».

Макс: «Что ни спросишь, все из обеда. Порядки, нечего сказать!»

Диалог этих двух посетителей бара — диалог заказных убийц, поджидающих свою жертву и издевки ради разыгрывающих из себя гурманов.

Тут мы с Андреем не выдерживаем, бежим к соседке за яйцами, наскоро готовим яичницу, запиваем молоком. Потом продолжаем работать, фантазировать, а после несемся на Оку купаться в теплой, парной воде. Уже темнеет. Бакенщик, живущий в домике на высоком берегу Оки, садится в лодку, скрывается в тумане. Скрипят уключины… С берега видно, как зажигаются бакены. Тихо. Слышим в темноте хриплое дыхание страшного зверя и не сразу догадываемся, что это лось переплывает реку.

На рассвете под звуки пионерского горна (давно исчезли

идиллические пастушьи рожки) пастух выгоняет стадо. Впереди длинный жаркий день — сбор земляники, купание, а в самое пекло валяемся на сенниках в полутемной прохладной избе. Живо обсуждаем события деревни. Пастух подстрелил лису. На мой вопрос, зачем он это сделал летом, таинственно молчит. Днем приглашает ловить раков, а ночью на рыбалку с сетью. «Не боись!» — с хитрецой тянет он — это про рыбнадзор. Пастух всегда под хмельком, за стадом приглядывает его белобрысый сынишка… К так называемым простым деревенским людям Андрей относился без всякой идеализации, а потому и никогда не удивлялся, что пастух по пьянке подстрелил лису (кому нужна летняя лисья шкура) или что он ночью браконьерствует на реке. С деревенскими он разговаривал серьезно, на равных, но каждого видел насквозь…

А работа втягивает в свою воронку: начинаем подбирать актеров. Андрей говорит: «Хочешь сыграть бармена Джорджа?» Сердце застучало. Про себя думаю: «Роль хорошая, просто отличная. Главное, что моя. Но роль большая, сквозная». Андрею говорю: «А как же режиссура, где мои сцены?» — «Выбирай. Может быть, твоя — с боксером». — «Андрей, побойся Бога, маленькая сцена! — И добавляю: — Кто боксера играть будет? Если Шукшин согласится, то и я согласен!» — «О боксере поговорим, как приедем в Москву»… Почему в Москве? Что он имеет в виду? Скрытничает…

Работа над сценарием продолжается, и с интересом — мы вслух читаем эпизоды и ловим друг друга на неверных интонациях.

Наездом, по выходным, приезжает Марина, привозит сумки с провизией и уезжает — ей надо на работу.

Таруса

Марина уезжает. Мы тоже пускаемся в путь, в пяти километрах Таруса — небольшой городок на берегу Оки. Дорога идет через два глубоких оврага, через деревню Пачево. Андрей рассказывает о Тарусе, о своих знакомых, о скульптуре спящего мальчика на могиле художника Борисова-Мусатова.

В Тарусе жил поэт Аркадий Штейнберг, друг отца Андрея и соавтор ряда переводов. К Аркадию Акимовичу мы с Андреем как-то зашли в гости. Побеседовали о поэзии, живописи, переночевали, а поутру залезли в душистый малинник, оставив в стороне высокие материи. Такими, с красными измазанными руками и губами, и застала нас, неожиданно появившись на крылечке, Валя, жена Аркадия Акимовича. Нам было жутко

неловко…

Таруса — городок писателей, поэтов и художников. Одни купили здесь дома и живут круглый год, другие приезжают только на лето, третьи вынуждены жить постоянно на снятых квартирах — их не пускают в Москву, действует закон «сто первого километра». В Тарусе живут Константин Паустовский, переводчица с английского Е. М. Голышева с мужем, драматургом Н. Д. Оттеном, жил недавно выпущенный из лагеря талантливейший поэт Николай Заболоцкий, уже тяжелобольной. Из туруханской ссылки вернулась сюда дочь Марины Цветаевой — Ариадна Эфрон. Позже приехала Анастасия Цветаева. В городе оказалось много лагерников, в основном из интеллигенции. Они налаживали свой скудный быт, зализывали раны…

Тарусе выпала особая роль в советской литературе. Здесь создавался альманах «Тарусские страницы», вскоре наделавший шума не только в литературных, но и в партийных кругах. Мы бывали и у Паустовского, и у Голышевой с Оттеном. Н. Д. Оттен был составителем сборника. Помню, как Елена Михайловна уверенно говорила своим прокуренным голосом, раздельно, по слогам: «Все че-ты-ре постановления партии, разгромившие литературу и искусство, обязательно и в скором времени будут от-ме-не-ны!» Мы поражались смелости и откровенности ее суждений, но не верили. И были правы — ждать отмены пришлось более сорока лет. И кто же не знает, что после выхода в свет в Калужском издательстве «Тарусских страниц» пострадали многие: увольнение с работы, выговоры, понижение в должности. Но уже не сажали, наступала «оттепель».

Окололитературная жизнь Тарусы полна слухов и сплетен, и это задевало Андрея. Когда он слышал о безнравственных поступках обывателей, о непорядочности отдельных писателей, он просто клокотал от гнева. Помню, ему не давало покоя циничное поведение одного писателя, не пускавшего к себе на дачу близких родственников. Выделил для них подвал, полный крыс. Я говорю:

— Андрей! Ну какие крысы! Все это сильно преувеличено.

— О! Ты не знаешь этот народ! Писатели!.. Дойти до такой мерзости — держать подвал с крысами… И писать при этом рассказы «О первой девушке»! Невозможно же, как ты не понимаешь?!

К счастью, мы встречались с глубоко порядочными людьми. По-настоящему благодарны Елене Михайловне за знакомство с иностранной литературой и беседы о переводе. Сама переводит с английского мастерски, очень хвалит переводы Хемингуэя,

сделанные Иваном Кашкиным. Говорить о Хемингуэе с ней — одно удовольствие. Расскажет об английском просторечье, и сравнит с русским, и на примере «Убийц», раз уж мы за них взялись, расскажет и о людях Америки, их нравах…

Летом в Тарусе хорошо. Загорелые писатели ходят в шляпах с дырочками, с палками в руках, строго соблюдают ритуал утренних и вечерних купаний. У многих — моторные лодки…

Моторная лодка — вот из-за чего мы в тот раз пришли в Тарусу. Договорились с обладателем о поездке с ним по Оке. А им был сын Елены Михайловны Мика, будущий переводчик с английского Виктор Голышев (это ему мы обязаны знакомством с романами «Вся королевская рать», «Полет над гнездом кукушки»).

Через неделю Мика за нами заехал, и небольшой компанией мы отправились в путешествие. Поплыли вверх по Оке к Алексину, а когда стало темнеть, выгрузились на поросший орешником берег. Развели костер, долго сидели у огня, пекли картошку, разговаривали. Андрей ловко управлялся с костром, нарубил лапника для постелей. Спать легли поздно, в полной темноте. Марина трусиха, ей мерещатся всякие ужасы. И действительно жутко — место незнакомое, ветер воет, деревья скрипят, шорохи, хруст веток… А утром смеемся над ночными страхами…

Андрей рассказывает случай, бывший с ним в геологической экспедиции на Курейке в 1953 году. Лежит он в охотничьей избушке один, ночью. Так же воет ветер, также деревья скрипят, надвигается буря. И вдруг слышит он голос: «Уходи отсюда!» Такой отчетливый тихий голос. Андрей не шевельнулся. Голос снова: «Уходи отсюда!» Андрей выбежал из избушки, то ли голосу повинуясь, то ли от испуга, то ли вообще по неизвестной ему причине. И тут же огромная лиственница, сломанная, как спичка, могучим порывом ветра, упала наискось на избушку, как раз на тот угол, где минутой раньше лежал Андрей… Мы, хоть и сами пережили неспокойную ночь, отнеслись, в общем, с недоверием к такому рассказу. Андрей снова и еще серьезнее стал уверять, что это было на самом деле. Как выяснилось позже, наше недоверие имело под собой основание…

Тарковский вообще любил все таинственное и необъяснимое, у него с детства набралось немало историй о знамениях, гаданиях и пророчествах. Начав с семейных, деревенских и таежных чудес, Андрей и потом, на более зрелом витке жизни, серьезно интересовался непознанной, сверхъестественной стороной бытия. Со временем тайна стала важнейшим компонентом его творчества.

Коварная керосинка

В доме у Оттенов нас познакомили с режиссером Сергеем Дмитриевичем Васильевым, одним из авторов знаменитого «Чапаева». Он отдыхал в Тарусе со своей женой, актрисой Галиной Водяницкой. Нам с Андреем захотелось показать ему красивейшие окрестности Ладыжина. На моторке, которую лихо вел Мика Голышев, мы добрались до нашего пляжа и всей компанией расположились на девственно чистом песке. Васильев райское местечко оценил, потом поинтересовался, чем мы занимаемся, и, узнав, что пишем сценарий по Хемингуэю, удивился: «Это теперь разрешено? Автор-то уж больно хорош! Завидую вам!» Он погрустнел. Ему настоятельно предлагали снимать фильмы на революционную тему, а он был уверен, что второго «Чапаева» уже не снимет. «А как у вас с бытом?» — неожиданно спросил Сергей Дмитриевич. «Ничего, справляемся, — ответил Андрей. — К нам по выходным моя сестра приезжает, привозит продукты». Сергей Дмитриевич посмотрел на противоположный берег реки, густо заросший ветлами. «Знаете, как те деревья называются?» — «Ветлы!» — «А еще?» — «Ивы!» — «А еще?» — Андрей задумался, меня осенило: «Ракиты!» Сергей Дмитриевич Васильев, создатель знаменитого «Чапаева», опустил голову и замолчал. Что скрывалось за его молчанием? Может быть, любовь к природе, а может, тоска по ушедшей молодости, по тому, чего уже нельзя вернуть.

А Марина действительно своими приездами оживляла наше мужское одиночество и однообразный рацион. Хозяйкин внучек за ней по пятам бегал и просил: «Маминка, пабаски!» — просил колбасу. Как-то раз Марина поставила на керосинку кастрюлю с привезенным мясом — в деревне не было никаких холодильников, и из мяса нужно было поскорее сварить суп. Мы горячо обсуждали очередной эпизод сценария, когда к нам вошла Марина и наказала присматривать за керосинкой. У керосинки была одна особенность: постепенно разгораясь, она начинала нещадно коптить, и время от времени надо было прикручивать фитиль. Мы, конечно, клятвенно обещали следить за капризной керосинкой, и доверчивая Марина со спокойной душой ушла в ближний лес за грибами.

Усердно поработав, мы решили искупаться и спустились к Оке. По дороге окончательно решили, что на роль Ника Адамса нам лучше Юлия Файта никого не найти, одного из убийц попросим сыграть Валю Виноградова, другого найдем по ходу дела. «Ну а как же с Шукшиным? С боксером?» — говорю. «Ты что, упал?! Вася, с его типично русской внешностью?! Пойми,

боксер — швед, арийская раса, высокий, белобрысый…»

И вдруг Андрей сказал слабым голосом: «Горим…». Я проследил за его взглядом: из окон нашей избы валил густой черный дым. Мы сразу поняли: дело пахнет керосином в буквальном смысле слова. Помчались как борзые к деревне. Бежим, задыхаемся, а в голове стучит: «А если пожар, а если перекинется на соседей? А если хозяйка, баба Акуля, спит?»

Прибегаем к крыльцу — туча черного дыма навстречу, ныряем в темноту, проклиная нашу беспечность, ощупью добираемся до кухни. Так и есть! Во мраке полыхают огни фитилей. Завернули фитили, задули керосинку. Открываем окна, двери, зовем: «Баба Акуля, баба Акуля!» Слава богу, не вернулась еще из гостей баба Акуля. Вышли во двор отдышаться, оглядеться, не бегут ли соседи с ведрами… Вдруг Андрей рванулся, исчез в избе и миг спустя выбежал оттуда со сценарием в руках.

Когда в избе посветлело, мы увидели, что и стены, и занавеси, и вся нехитрая мебель были покрыты густым слоем сажи. Прибежала Марина, посмотрела на нас свирепо и стала убирать избу…

С тех пор и повелось между нами: если мы допускали ошибку, Андрей подмигивал мне и напевал: «Баба Аку-у-ля!»

Снимаем первый фильм

«Вот и лето прошло…» Снова начались репетиции, лекции, просмотры фильмов. Снова Андрей оказался возле Рауш, и влюбленность окончательно овладела всем его существом. Лишь съемки «Убийц» удерживали развитие событий. Работы было невпроворот. Тем более что это первая настоящая, хоть и короткометражная, картина. Нужно было подбирать и утверждать актеров. Тут у меня с Андреем пошли разногласия. Он предложил снимать в роли боксера Оле Андресона своего школьного товарища, участника драмкружка Володю Куриленко, высокого, стройного — великолепного. Я стоял за Шукшина. Все-таки уговорил меня Андрей, такой он верный друг получается. Ну, ладно, пусть будет по-твоему. Я был в глубине души уязвлен, но начинать ссору в самом начале работы не хотелось. Стали мы репетировать с Володей у меня дома, потому что приводить во ВГИК «чужаков» без согласования с педагогами было нельзя.

Из-за бедности учебной студии студенты должны были снимать фильмы, объединившись по два-три человека. Нас было двое, третьей пригласили сокурсницу Марику Бейку. В данном случае спора не было. Марика оказалась человеком талантливым, быстро вошла в проблемы сценария. К тому же дружила с Ирмой,

а Андрей любил Ирму. Так что все было ясно. И работала наша троица дружно.

Анализируя рассказ, мы понимали, что снимать будем маленькую психологическую драму. Зрелищности, столь любимой Роммом, не будет, но ясность сюжета, психологическое напряжение — налицо. Роли распределили среди студентов мастерской: Ник Адаме — Юлий Файт, Оле Андресон, затравленный боксер, обреченно ожидающий своего конца — Володя Куриленко или Вася Шукшин. В ролях убийц Валентин Виноградов с нашего режиссерского курса и Вадим Новиков — с параллельного актерского. Андрей сыграет роль одного из посетителей бара, я — бармена.

Реквизит в институте — нищенский. Все несли из домов — своих, родственников и знакомых. Помню, Андрей принес бабушкин саквояж для боксера и старинные круглые настенные часы.

На учебной студии ВГИКа построили павильон, две декорации: дешевый гостиничный номер, где скрывался боксер, и закусочную (или бар, если по-американски). Конечно, это тоже была бедная декорация, но декорация американского бара: стойка, перед ней круглые высокие табуреты, на полках иностранное бутылки всех цветов и размеров. По институту прешёл слух, к нам стали ходить как на экскурсию. И вдруг какое совпадение! — в павильон входит американская студенческая делегация посмотреть нашу съемку. Мы делаем вид, что усердно работаем, тем более что знакомить нас никто не торопится. Наши операторы громко дают команду «Свет!», гример поправляет на актерах грим, очень небольшой, ведь исполнители и так молоды. И как нарочно, хотя мы и не договаривались на этот день, появляется Гелий Коновалов, актер циркового училища, русский мулат, специально приглашенный на роль повара-негра. И тогда американцы тихо, на цыпочках, удалились из павильона. Вот что значит хорошее воспитание! Видимо, все у нас было правильно — и бар, и чернокожий повар. Мы свободно вздохнули.

Но то были только цветочки, настоящие ягодки не замедлили появиться. Только мы отрепетировали сцену с боксером-Куриленко (формально она числилась за мной как за режиссером), как в павильон вошли все наши педагоги во главе с Роммом. Вот это был пассаж! «Продолжайте работу, — сказал Михаил Ильич, — репетируйте. Или, если вы готовы к съемке, начинайте!» Мы решили лишний раз прорепетировать, но на Володю от неожиданного появления столь внушительной делегации нашел ступор. Весь текст вылетел у него из головы…

Тут «чужак» был замечен. Однако ожидаемого скандала не

последовало. Ромм порадел. Таким вот образом Вася Шукшин, хоть и не «белокурый швед, не арийская раса», снялся в роли обреченного боксера: «Я вот полежу немного, соберусь с духом и выйду». Так трагически заканчивался наш учебный фильм «Убийцы», снятый в 1956 году, абсолютно современная криминальная история.

Главная сцена — в закусочной, где убийцы в черных пальто и шляпах, не снимая перчаток, ждут свою жертву, — была частью Андрея и Марики Бейку. Тарковский и Бейку работали серьезно, давая время операторам-студентам — Альфреду (в просторечье — Фредди) Альваресу и Александру Рыбину — на тщательную работу со светом. В своих сценах Андрей создавал большие паузы, которые рождали эмоциональное напряжение, требовал естественности и простоты актерского поведения. В маленьком фильме не было музыки, только речь да насвистывание одного из посетителей бара, которого играл Андрей. А насвистывал он популярную мелодию «Lullaby Of Bird-sland». К сожалению, грим Андрея был плохой, сделанный дедовским способом, что заметно на экране. Но Ромм похвалил нашу работу, сокурсникам тоже понравилось…

Женитьба Андрея

Когда съемки закончились, Тарковский снова стал пропадать из института, пропускать занятия и также внезапно появляться, издерганный, с запавшими глазами. В семье знали: если Андрей влюбится — это конец света, это — как чума. Временами наступали просветления, и тогда Мария Ивановна и Марина радовались — значит, Андрей и Ирма помирились. Потом тучи опять сгущались, опять разрыв, и опять всех трясло.

Вдруг — неожиданный звонок, слышу его голос: «Завтра встретимся у известного вагона в известное время». При встрече вместо привета — вымученная улыбка. Едем в институт. Встали у дверей, где написано «Не прислоняться!». Замкнулся в себе, молчит, я тоже молчу. Едем, как две собаки — все понимаем, сказать ничего не можем. Каждую минуту Андрей вглядывается в свое отражение в дверном стекле, поправляет прическу, потом шарф, потом снова прическу, и все это повторяется бесконечное количество раз. Меня: словно не замечает — весь в себе…

После занятий говорит: «Побудь со мной, посиди рядом». Сидим во дворе института на поваленном телеграфном столбе. Зимний вечер. Он, подняв голову, смотрит на освещенное окно, где идет Ее репетиция — да, Ее с большой буквы, как у Блока. Сидим, ждем — конца репетиции, наверное, не конца же света…

Иногда Андрей бормочет что-то отрывистое, неразборчивое, то слова отдельные, а то и целые монологи. Все они обращены внутрь себя и к Ней. Забрало его сильно — его рыцарская влюбленность отвергалась. Иной раз Ирма даже подсмеивалась над его экзальтированной любовью. А он мучился, потому что не мог получить ясного ответа на свои чувства…

— Что так побледнел, Андрюха? — хитровато спрашивает Вася Шукшин в перерыве между занятиями.

Андрей не отвечает.

— Чё происходит-то?! Сань, чё это с ним? — Василий отводит меня в сторону. — Пойдем, покурим.

Вышли на лестничную площадку. Вася закуривает, тяжело вздыхает.

— Что за сучка-то, знаешь?

— Вась, не придуривайся, сам знаешь, и все знают… И сучка — это не то.

— Ну извини, ладно, — он мягко и раздумчиво хохотнул. — Это беда! — Помолчал, покачал головой. — У меня тоже беда!.. Тоже попал в передрягу…

Нешуточная любовная драма Андрея требовала разрешения. Он жаждал его, как жаждут хирургического вмешательства: терпеть больше не было сил. В один из этих напряженных дней по дороге домой я спросил Андрея, не хочет ли он, чтобы близкие люди помогли ему. Андрей долго думал и наконец сказал: «Хочу». Через несколько дней я подошел к Ирине Александровне Жигалко, нашему педагогу по режиссуре.

Она уже знала обо всем, и знала, как выяснилось позже, больше меня. И вот вечером после занятий в аудитории осталась часть курса, человек двенадцать-четырнадцать. Пришла Ирина Александровна. С высоты своего возраста и педагогического опыта она острее нас понимала напряженность и деликатность ситуации. Впрочем, все участники собрания чувствовали себя неловко.

Опуская подробности, скажу, что атмосфера еще больше сгустилась, когда неожиданно обнаружился еще один участник драмы. Дошло до того, что Ирма и этот третий стали выяснять свои прошлые отношения. И тогда Андрей не выдержал, встал, взял ее за руку и увел из аудитории. На том наше собрание и прекратилось ко всеобщему облегчению. Вскоре они поженились и уехали на студенческую практику на Одесскую киностудию…

Я часто вспоминаю, как решительно увел за собой Андрей Ирму. Это был очень важный поступок. Он увел ее и сам ушел от своего прошлого, выбрал судьбу, неизведанную, новую. Женитьба изменила его образ жизни и, что естественно, его самого. С этого

момента он стал постепенно уходить от меня. Хотя нам предстояло снять еще одну картину, мы планировали работу над дипломом… Но не случилось.

Когда я пытаюсь анализировать (занятие совершенно безнадежное в принципе), почему через семь лет начал распадаться этот брак, то думаю, что в их сложных добрачных отношениях уже была заложена будущая трещина. Слишком уж не соотносился Андрей, пронзительнейший лирик, с холодной, замкнутой на себе, скрытной и тогда еще не сформировавшейся личностью его первой жены.

За годы учебы, почти ежедневного общения я хорошо узнал Андрея. Узнал, каким он может быть надежным товарищем, как безоглядно и по-рыцарски предан женщине, которую любит, какой он деликатный, все понимающий друг. Узнал, каким жестким, несгибаемым становится, если речь идет о творчестве, даже на том, студенческом уровне.

С каждым прожитым днем он все сильнее ощущал свое призвание. Мир освоенный, известный, многажды повторенные истины не интересовали его. Его интуитивно влекло будущее, неизведанное…

В мелочи, в незначительном проявлении бытия он способен был видеть нечто глубинное. Однажды поздно вечером мы шли к нему домой. Были под хмельком, шли обнявшись по тротуару, мимо деревьев, и фонари вели свою игру теней и света. Тени от ветвей и наших фигур возникали перед нами, каруселью уходили под ноги, исчезали за спиной и снова появлялись впереди. Упоение молодостью, самой жизнью, завораживающая экспрессия момента захватили Андрея. Неожиданно он остановился, немного помолчал и сказал: «Знаешь, я все это сделаю, сниму! Эти шаги, эти тени… Это все возможно, это все будет, будет!» Навсегда я запомнил его таким — взволнованным и прекрасным.

На практике

После второго курса летом 1957 года нас ждала практика.

Я уже знал, что практика — драгоценнейший подарок судьбы. Наши педагоги заранее, возможно через Госкино, договаривались с теми студиями, где ожидались съемки интересных фильмов.

Курс раскидало. Андрей с Ирмой ехали к морю, на Одесскую студию, туда же собирался и Шукшин. Позже к Черному, «синему-синему» морю поехали Виноградов, Дзюба, Бескодарный. Ребята из национальных республик уезжали к себе, на свои студии. Володя Китайский и я получили назначение на «Ленфильм». Перед отъездом мы с Андреем обещали не терять связи,

переписываться, думать о теме курсовой работы, потому что ее тоже решили снимать вместе.

Итак, одни уехали на юг, а мы с Володей Китайским подались на север, в Ленинград, на картину И. Хейфица «Дорогой мой человек».

О Володе Китайском надо сказать отдельно. То был нежный и хрупкий цветок нашего курса, темноволосый, смуглолицый, кареглазый.

Жил он в студенческом общежитии ВГИКа. Был болезненно самолюбив, гордо не отступал ни перед какими трудностями. Идут, например, занятия по физкультуре на стадионе. Надо пробежать пару кругов за вполне доступное время. Володя до тех пор пытается держаться впереди, пока не падает и ему не делается дурно. Об этом случае мне рассказал Юлий Файт. В военных лагерях на марш-броске он хватает тяжелый пулемет и тащит его под насмешливыми взглядами здоровенных амбалов-студентов. А уж когда пришлось драться, Володя так лупил одного из них, что его пришлось оттаскивать.

Поэзия была для него всем. Юлий Файт передал мне свои еще не опубликованные заметки о Володе. Вот один очень характерный эпизод: «Первый год в мастерской — время знакомства, узнавания, поисков человека, с кем можно было бы общаться и вместе работать. Очевидно по близости возраста, Володя однажды подошел ко мне, протянул несколько листков и попросил прочитать его стихи. На следующий день он встретил меня вопросительным взглядом. Со свойственным мне в то время снобизмом и бестактностью (стихов не помню совсем) я заговорил об отглагольных рифмах, правилах стихосложения и русского языка.

— Наверное, это все, что ты знаешь о поэзии, — сказал Володя, забирая листки. Больше никогда он не заговаривал со мной ни о чем сколько-нибудь значимом».

Володя был родом из Новочеркасска, бывшей столицы Войска Донского. На всю свою короткую жизнь полюбил Володя его густо-зеленые тенистые улицы, засаженные тополями и акациями, одноэтажные домики со ставнями и знаменитый собор на холме над обрывом. Любовь к провинции глубоко жила в душе Володи. Однако его пристрастия в поэзии были совсем другого рода. Этот провинциал любил так называемую декадентскую, дореволюционную поэзию, которую мы сейчас с гордостью называем поэзией Серебряного века. Он был поэтом по призванию и не переставал им быть, учась на режиссерском факультете ВГИКа. Наши учителя в те времена отдавали предпочтение авангардистской поэзии и с удовольствием иронизировали над

Игорем Северянином. А Володя обожал его стихи и читал мне «Маленькую элегию», зная, что идет наперекор установившемуся мнению о «безвкусной» декадентской поэзии:

Она на пальчиках привстала
И подарила губы мне.
Я целовал ее устало
В сырой осенней тишине, —

декламировал он негромко и сосредоточенно, грассируя и наслаждаясь каждым словом.

И слезы капали беззвучно
В сырой осенней тишине.
Гас скучный день — и было скучно,
Как все, что только не во сне.

Последняя строка была очень близка ему, была своеобразным кодом, ключом его жизни. Володя презирал быт, с реальной жизнью конфликтовал и всей своей поэтической душой верил: все скучно, «что только не во сне».

Ленинград покорил нас в мгновение ока, покорил не только дворцами и музеями, каналами и мостами, но самим духом истории и искусства. Белыми ночами мы гуляли с Володей по городу. Он читал без конца свои стихи вперемежку со стихами Светлова, Блока, Пушкина. Светила небосвода перемещались вслед за нами. Утро заставало нас на студии, где по коридорам двигались свои звезды: актер Николай Черкасов, оператор Андрей Москвин, композитор Дмитрий Шостакович.

По-настоящему близко я узнал Володю именно здесь, на практике. Я писал Андрею в Одессу, писал о Володе, о стихах — я-то слышал их впервые, — в которых мне открывался целый мир поэтов, вброшенных судьбой в советское время. Андрей отвечал со знанием дела, стихи поэтов Серебряного века были ему, сыну поэта, знакомы и близки. И что характерно, он едва сдерживал ревность к моей новой дружбе, но всегда передавал Володе пламенные приветы.

А в Ленинграде продолжались белые ночи, и каждую ночь бродили мы по набережным, мимо решеток и садов, прекрасных архитектурных ансамблей. Все говорило с нами — Пушкин, декабристы, Гоголь, Блок, революционные страсти. Опять читали много стихов — классических и Володиных. Говорили и о советской поэзии. Помню, меня поразило, что он восхищался

словами песни «Все выше, и выше, и выше…» и строчкой «А вместо сердца — пламенный мотор…» Как? Вместо сердца, нашего, живого, человеческого сердца — мотор? Мотор, машина? Но «пламенный мотор!» — глаза у Володи были восторженными.

Как-то мы увлеченно спорили об искусстве, и у меня с языка сорвалось выражение «тонкая душевная организация». Володя замер. Фраза поразила его, и он стал доказывать, что именно я являюсь человеком такого типа. Я по молодости был, конечно, польщен. Володя потом часто пользовался этими словами, но на самом деле они отражали его сущность.

Письмо из Одессы

> «30 июля. Одесса.
>
> Дорогой Сашка!
>
> Прости, что не сразу отвечаю. Не мог сразу решить, куда тебе писать — в группу или на квартиру, а потом столько новостей — неожиданных в основном, что пришлось многое переосмыслить. Вряд ли ты получишь от меня подобное письмо: тут много претензий к тебе, к себе и пр.».

Володя ждал с нетерпением, когда я закончу читать, и я, прочитав, отдал листки ему. Сам же обдумывал громы и молнии Андреева письма, почти лежа на гранитном парапете и рискуя сорваться в воды царственной Невы. Володя перевернул последнюю страницу. Глаза его загорелись. Мы снова, уже вслух, перебивая и останавливая друг друга, начали перечитывать письмо, волнуясь, иногда хохоча, иногда ужасаясь новостям:

> «Приехали в Одессу. Устроились. Хорошо ли, плохо ли, в общем, устроились. Море, пляж, солнце! С этой стороны все в порядке. Работаем в группе у М., ходим на пробы, смотрим материал проб, смотрим на то, как М. работает с актером.
>
> Примерно через три дня мы поняли, с кем имеем дело: подонок! Абсолютный подонок! Ты себе не представляешь, что это за ужас! Ни задачи, ни ритма, ни мысли, ни действия. Нас с Иркой трясло, когда мы смотрели, как этот колун работает с актером. Видели пробы — кошмар!.. Актера он не видит. Образа тоже… Васька играет как колун.
>
> И ужас этот давил на нас с каждым днем все сильнее и сильнее вплоть до позавчерашнего дня.

Мы несколько раз высказывали М. свое мнение по тому или по другому поводу (будь то по поводу работы с актером или по поводу выбора актера), но он ни в чем был с нами не согласен. Прежде чем он решил взять Ваську (мы долбили ему в течение времени), он пробовал трех актеров. Актера он не видит. Образа тоже. Он не художник — не об этом речь. Он даже не ремесленник. Он г…о. Васька выл зверем.

Дальше. Познакомились с Хуциевым. Это сказка, а не человек. У него сценарий просто великолепный. Но еще не запущен. Он сейчас в Киеве добивается запуска. Вася прочел сценарий. И застонал. Захотел сыграть героя, а Хуциев обещал попробовать. Дело в том, что мы с Иркой высказали ему, режиссеру М., все, что о нем думали (правда, в печатных выражениях), и ушли от этого кретина. Ты же понимаешь, Сашка, где нет Искусства — нам там не место. А это не только отсутствие искусства — это халтура. „Заречную“ делал ведь Марлен Хуциев, а М. только мешал и бегал к монтажницам, чтобы справиться о том, можно ли так склеивать или нет».

— Как быстро они попали в эту передрягу, — сказал пораженный Володя.

— Да, в натуре, как говорят одесситы. Вижу, как Андрей весь трясется от злости, — говорю я.

И мы опять обратились к письму:

«Все бы ничего, да сдал Васька. После неудачных проб у М. Вася, не дожидаясь решения своей судьбы у Марлена Мартыновича, решил сыграть главную роль в „Белой акации“. Ты не смейся, это грустно, даже страшно и обидно, а не смешно. Представляешь себе! — Вася в морской фуражке поет опереточную арию. Ты не смейся. Это грустно, обидно, а не смешно. Гл. режиссер — Натансон, второй режиссер — Валя Виноградов…»

Дальше шли непечатные выражения, знакомые каждому русскому человеку.

«Сашка, что же это делается! А? Ну хоть ты-то понимаешь, что так нельзя?!»

Мы с Володей снова начинаем то плакать, то смеяться до коликов в животе, хотя смеяться, сказать по правде, было не над

чем: Шукшин — и оперетта! Мы разделяли накал Андреевых чувств.

Володя с лукавой улыбкой анализировал: «Это обычное столкновение человека высоких, декларативных принципов (Андрей) с реальной жизнью, полной иногда такой неожиданности, неопытности, человеческой слабости, в конце концов (Василий)». — «Хорошо, пусть так. Только я бы не идеализировал Андрея».

Я написал Андрею ответ и выразил надежду, что ситуация рассосется. И действительно, Андрей успокоился, когда Василий был утвержден на главную роль в фильме Марлена Хуциева «Два Федора». Замечательно сыграв роль большого Федора, Шукшин после практики вернулся во ВГИК уже известным актером.

А письмо продолжалось:

> «На студии бардак. Я никогда не видел сборища такого количества темных и неинтеллигентных людей (постановщики, режиссеры, операторы, художники). Это ужас! Один Хуциев пока и есть здесь. Вот бы сюда наших плюс Марлен Хуциев — ты, я, Володя Китайский, Ирка! А тут все зачахло и загнило».

Мы с Володей порадовались, что включены в элиту режиссуры. Переделаем Одесскую киностудию в «Ленфильм», здесь интеллигентных людей более чем достаточно.

«Старайтесь подсмотреть секреты мастерства…»

Повторю еще раз: кинопрактика — подарок судьбы. И для детдомовца Володи, и для меня, живших на стипендию в двадцать шесть рублей. В группе и кино делаем, и денежки получаем. Но главное, конечно, не в деньгах. «Ленфильм» — классная студия. Техническое оснащение хуже «Мосфильма», но кадры основных кинопрофессий и всех служб самой высокой пробы. А впереди — поездки в интересные места, счастливая возможность приобщиться не только к кинематографу, но и к живой истории страны — картина Хейфица снималась в тогдашнем Ленинграде, в Калининграде-Кенигсберге и в Крыму.

Вот получили еще одно письмо — от Ирины Александровны Жигалко. Михаил Ильич взял Ирину Александровну к себе ассистентом еще во времена съемок картин «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» (1950–1953 годы). Сам мастер, Ромм, очень ценил людей, с которыми вместе работал, — в кино одному ничего нельзя сделать. Потом он пригласил ее педагогом

на курс Не ошибся, она оказалась талантливым воспитателем. Ее во ВГИКе помнят до сих пор.

> «26 июля 1957 г.
>
> Дорогие Саша и Володя. Вы, наверное, уже отчаялись получить от меня письмо…
>
> Многое, наверное, уже изменилось (в лучшую, надеюсь, сторону), и думаю, дел у вас прибавилось, а когда работа пойдет полным ходом, вы так завертитесь в съемочном колесе, что некогда будет и подумать. Старайтесь только, чтобы мелкие поручения (а их будет много) не заслоняли главного — возможности проследить, как постепенно из отдельных сценок, маленьких находок складывается картина. Сценарий, судя по тому, что удалось прочитать мне, и по вашим отзывам, слабый, — тем интереснее потом сличить фильм и сценарий, подсмотреть секреты мастерства, позволяющего неважную литературу превратить в картину трепетной жизни, схематические образы — в живые человеческие характеры с неповторимыми подробностями».

Сценарий фильма «Дорогой мой человек» написал Юрий Герман. В нем снимались актеры Алексей Баталов, Инна Макарова, Цецилия Мансурова, Борис Чирков, Иван Переверзев. В съемочной группе у нас появились друзья и знакомые: художники-постановщики Белла Маневич и Исаак Каплан. Близким человеком стал девятнадцатилетний Леша Герман, тоже практикант фильма, студент ЛГИТМиКа, ученик Григория Михайловича Козинцева.

При всем уважении к прекрасным актерам и новым друзьям про себя мы их жалели — сценарий нам не нравился. Не понравился и вышедший позже на экраны фильм. В одном отношении Ирина Александровна оказалась права: хоть «картину трепетной жизни» режиссеру создать и не удалось, Хейфиц сделал очень профессиональный, чуть старомодный фильм. По большому внутреннему счету он, скорее всего, и самому Иосифу Ефимовичу не нравился. Но что делать, время было такое: режиссеры его поколения с трудом обретали вторую молодость.

Тем не менее это был замечательный урок обучения будущей профессии. По заданию режиссера мы с Лешей Германом ездили по пионерским лагерям в поисках двух мальчиков, похожих на Алексея Баталова, семи и четырнадцати лет. Искали два месяца, а лица их промелькнули на экране за три-четыре секунды.

Вне программы или под видом ее выполнения ездили в

Комарово. Знали, что здесь элитные дачи, где живут и Козинцев, и Хейфиц, и многие другие ленинградские корифеи. «Кого ищем?» — слышатся из-за калиток голоса. «Мальчиков», — серьезно отвечает Леша Герман. «Этот чем не подходит?» — показывают на подростка за забором, играющего в мини-теннис. «Это не мальчик — это Максим Шостакович. Его на съемку не пустят — он музыкой занимается».

Идем дальше.

— А это чей дом? — любопытствует Володя Китайский.

— А это не дом. Это «будка», — отвечает Леша Герман.

В ней живет собака?

— В ней не живет собака. В ней живет Ахматова. Пошли по улице поселка дальше, свернули налево и через дюны и сосны вышли к заливу. Искупались. Герман куда-то испарился.

— Ахматова? — вдруг очнулся Володя Китайский. — Анна Ахматова?! — Тут он схватился руками за голову, стал быстро одеваться и, подхватив тапочки в руки, побежал.

— А где Герман? Куда делся Леша Герман?

— Герман меня не интересует, — задыхаясь на бегу, пробормотал Володя и скрылся за соснами и дюнами.

Но Володе не повезло. «Будка» стояла пустая, Ахматовой в Комарове не оказалось.

Еще письма Андрея

Вслед за письмом Ирины Александровны получил я новое письмо от Андрея. Написано оно было карандашом, потому что, как писал Андрей, у них с женой «одна ручка на двоих».

> «3 августа 57 года.
>
> Дорогой Сашка!
>
> …Мы без дела и ждем утверждения „Двух Федоров и Наташи“ Хуциева. Я просто-таки болен — ищу материал для курсовой и, естественно, не нахожу. Прочел сборник рассказов 1951–1952 гг. издания „Сов. писатель“ 1954 года, который начинается антоновскими „Дождями“. Ну такая мура! Ну ничего, буквально ничего. Ложный психологизм. Ложный, т. к. нет за ним ни социальных, ни верных человеческих отношений. Такая ложь! И не выдумка, а просто ложь, фальшь.
>
> Что меня толкнуло написать тебе? Я вспомнил рассказ Колдуэлла „Теплая река“. А что, если его перенести в нашу действительность? А? Можно интересно поработать… и прыгать надо от простой и

ясной мысли, а не от готового сюжета и драматургии. Уж больно хороша мысль у Колдуэлла — да и сюжет ведь гениально прост и лиричен: приезжает хахаль, приезжает переспать с девочкой, встречается с ее отцом, тот рассказывает о своей любви к жене, и хахаль не может с ней быть, как раньше. Он понимает, что любит. Переоценка. Переоценка, вот что интересно. Мысль, железная логика психологии, это интересно. И потом, тепло и нужно.

Ну, пока все, хватит, привет всем, особенно Володе.

Твой Андрей.

Пиши, ради бога, не будь свиньей.

P. S. Кажется, Васька будет сниматься у Хуциева».

Перед самым отъездом в Калининград мне передали еще одно письмо от Тарковского.

«24 августа 57 года

…Я, кажется, нашел материал для курсовой. Это сценарий Мишаткина (он в Одессе) — „Голубь мира“».

В этом длинном, взволнованном и немного сумбурном письме Андрей содержание сценария почти не сообщает, зато излагает перипетии судьбы этого сценария, который куплен московским Научпопом (Студия научно-популярных фильмов. — А. Г.) для синерамы. Но ставить во ВГИКе его можно тоже. И он, Андрей, предусмотрел уже четыре возможных варианта развития событий и постановки сценария!

«Сашка, может, ты несколько оторопел от моего натиска и почти принятого мной решения, зато начнем работать и будем более других подготовлены к съемкам. Целую. Андрей.

P. S. Привет нашим, и персонально — Володе. Вышли адрес, жлоб!

P. P. S. Получил от Мишаткина сценарий. Весь затрясся, как прочел. Гордон — это Каннская вещь! Уже начал писать режиссерский сценарий. Средства скромные (в смысле натуры и павильона). Сегодня перепишу сценарий и вышлю тебе. Машинка будет только вечером.

Да, добавляется еще персонаж: черный облезший кот. Он охотится за голубем, оба солдата прогоняют его. Затем кота убивает миной. Как?»

Сценария я так и не получил, но долго еще

размышлял об облезшем коте, подорвавшемся на мине, и финальном вопросе «как?» — в смысле, каково, здорово придумано?! До сих пор теряюсь в догадках: может, этот сценарий был известен Андрону Кончаловскому и по его мотивам он снял фильм «Мальчик и голубь»?

Однако делать курсовую работу нам пришлось совсем на другом материале. Но не это было главным. Главным было то, что практика реально познакомила Андрея с людьми кино, техникой кино, с авантюрным духом этого необыкновенного искусства, где отлично находят себе дорогу самые разные люди — от проходимцев и чудаков до простых кинокарьеристов. То, что он увидел, раззадорило и разозлило его. В нем креп дух несогласия и сопротивления кинематографическому консерватизму. Слишком много рутины и бездарности встретилось ему на пути.

Группа Хейфица переехала на съемки в Калининград — бывший Кенигсберг. Мы в Восточной Пруссии, в городе, где родился великий романтик Эрнст Теодор Амадей Гофман. Кенигсберг страшно разрушен. Руины королевского замка, заваленная обломками стен могила Иммануила Канта, остов знаменитого университета Альбертина, куда изящный, маленького роста Кант ходил читать свои лекции…

Мысли о сотнях тысяч солдат, погибших во время Второй мировой, не давали нам покоя. Но эта поездка сослужила Китайскому добрую службу. Спустя несколько лет он вместе с однокурсником, немцем из ГДР Хельмутом Дзюбой, снимет в разрушенном Кенигсберге свою курсовую работу «Из пепла».

Незабываемый пятьдесят седьмой

А мне между тем позарез нужно было в Москву. «Зачем?» — спрашивали. Не объясняю. Нужно, и все. «На фестиваль, наверное?» — «Нет, не на фестиваль!» В общем, отпустили. Я ехал в Москву «зайцем» — (денег не было), всю ночь прохаживаясь по вагону, но больше стоял в тамбуре у окна, а в критических случаях прятался в туалете.

А в Москве событие грандиозное — Первый Московский международный фестиваль молодежи и студентов. Москва вымыта, вычищена и украшена всеми цветами радуги.

Груды голов, затылков, грудей. Это в Бутырках бреют блядей… — писал Андрей Вознесенский.

Весь КГБ на ушах, проститутки отловлены, обриты и отправлены подальше от фестивального города — молодежь у нас вся как есть прогрессивная! Милиция надела белоснежную форму,

и грянула музыка. Впервые в своей истории столица увидела на улицах такие толпы гостей. Африканцы в цветных бубу, арабы в белых разлетающихся бурнусах, тибетские монахи в оранжевом, индийские девушки в цветных сари, малийцы в шапочках, и несть им числа!

Я шел к Марине, сестре Андрея, однако перейти Садовое кольцо оказалось невозможно. Стройными рядами шли делегации студентов, ехали машины, наполненные маленькими смуглыми людьми в экзотических одеждах, механически махавшими флажками. Видно, они ехали уже несколько часов: из машин доносились тонкие усталые возгласы: «Ми-и-и-р! Ми-и-и-р!»

Мне же нужно было видеть Марину. Это началось еще с весны, со дня рождения Андрея. Чувства мои полыхали, «крыша поехала», как сейчас говорят. В голову лезли какие-то правильные книжные мысли: «Хочу быть ответственным за жизнь другого человека; хочу сделать ее счастливой и вообще хочу новой жизни и еще чего-то такого, что не объяснишь». Ни днем, ни ночью не могу найти покоя, все о чем-то думается, мечтается. Но понимаю же, что грезы эти никак не соотносятся с реальностью — жить вдвоем нам негде, снимать комнату — нет денег. И главное, что об этих моих планах не знает и не ведает сама Марина… Словом, в тот мой приезд мы с ней встретились два раза, просто гуляли в фестивальной толпе, разговаривали… И я уехал ни с чем в Ленинград, потом вместе с группой в Калининград и в Ялту.

В октябре заканчивались натурные съемки в Крыму. Из мрачного обугленного Калининграда мы попали в солнечную благополучную Ялту, в пору бархатного сезона. Это была совершенно другая картина… По вечерней набережной, залитой огнями, под шум прибоя солидно, с чувством собственной избранности прохаживалась советская номенклатура, удачливые тренированные «дикари», звезды советского кино — элита тех лет, в чьи ряды влились и снимавшиеся в картине Хейфица актеры Инна Макарова, Алексей Баталов, Борис Чирков. А мы сразу по приезде побежали купаться в море, которое Володя видел впервые. Холодная вода быстро остудила пылкие романтические чувства к «свободной стихии». Мы жестоко простудились. Еще целую неделю Володя охрипшим голосом читал стихи Волошина — он мечтал съездить в Коктебель.

Естественно, мы пошли в музей Чехова. Вдруг загрохотало на улице радио и сообщило оглушительную новость о запуске в космос первого советского спутника. Помню наш душевный подъем, чувство чистой и бескорыстной радости за страну! На какое-то время даже Чехов отошел на второй план.

Мы с Володей ожидали невиданных перемен, нам казалось,

что перед нами открываются необъятные рубежи, и кто мог тогда подумать, что этот мальчик-романтик, этот тонкий поэт добровольно уйдет из жизни. Но это случится позже, через четыре года. А пока мы с жаром обсуждаем вышедший на экраны Ялты фильм «Летят журавли» и тончайшую игру Алексея Баталова в роли Бориса.

Когда мы снова встретились в институте после практики, то почувствовали, как выросли и обогатились за эти месяцы. Повидали новые места, узнали новых людей. А главное — участвовали в жизни съемочной группы. Теперь мы узнали на деле, что такое профессия режиссера, и хотелось поскорее добраться до курсовой работы, чтобы поработать самостоятельно.

Кто бы мог подумать? Андрей — мой шурин

Под Новый год я вернулся в Москву. В голове у меня было только одно: как быть, что делать с Мариной? Я был убежден, что она меня не любит. В полном отчаянии с горя полностью отдался учебе, репетициям, студенческой жизни, просмотрам фильмов.

Как-то Андрей, уже ставший уверенным мужем, окрыленный после практики, после общения с Марленом Хуциевым, спрашивает меня:

«Что у вас с Мариной? — по-моему, она ничего не хочет…» Вот тут я тебя не понимаю. Ты ее любишь, сам говорил. Так реши эту проблему!

Это было что-то новое. Обычно Андрей сдержан, щепетилен, подчеркнуто нейтрален. Он что, серьезно считает меня достойным сестры? А раз так, раз он сам об этом заговорил, значит, у меня есть хоть небольшой, но шанс. А как быть с Марией Ивановной? Уж она точно не мой союзник. В общем, любовь и сомнения обглодали меня до костей. Однако начал я развивать «бурную деятельность», как говорила позже Марина, и в марте 1958 года дело кончилось скромной студенческой свадьбой в ресторане «Прага».

Были, как положено, поздравительные речи, пожелания иметь не менее пяти детей, кое-какие подарки. Но мало-помалу атмосфера свадьбы раскалилась, и тут уж не обошлось без «милых» происшествий. Один из моих друзей, сильно набравшись смеси из водки, коньяка и шампанского, упорно предлагал своей соседке по столу уйти по-английски — у него есть свободная квартира, это сильный аргумент, и дело за малым: пусть она потихоньку передаст ему номерок от вешалки, и тогда они незаметно для всех скроются, страстно шептал он ей на ухо. Только не учел, что рядом с ней, по другую сторону, муж сидит.

Стало быть, из этого ничего не вышло. А уж как умно все просчитал!

Может быть, дело дошло бы до драки, но в этот момент сверху «что-то» упало. Стол наш стоял недалеко от лестницы, ведущей на верхние этажи ресторана, оттуда это что-то и свалилось. На секунду все замерли — на полу, в полуметре от нашего стола, лежала разбитая ваза с цветами. Осколки и мокрые цветы веером разлетелись по полу, а кому-то зацепило и по ногам. Андрей, которому очень не понравилось, что на свадьбе его единственной любимой сестры бросаются вазами с цветами, мигом оказался наверху, в момент нашел виновника и схватил его за грудки. Любитель кидаться вазами пытался что-то объяснить Андрею, да не на такого нарвался — Андрей только крепче тряс его. Не знаю, чем бы все кончилось, если бы рядом не оказался Андреев друг, Володя Высоцкий. Что уж там было дальше, не ведаю, но вскоре мы увидели победителей. Они с достоинством спускались по лестнице, Высоцкий приветливо помахал ручкой нашему столу и исчез так же внезапно, как появился. Андрей же подошел к нам и, скрывая улыбку, предложил всем наполнить бокалы…

После свадьбы мы с Мариной поселились в Лебяжьем переулке в чужой, но отдельной комнате. Но через месяц-другой Мария Ивановна сняла для Андрея и его жены комнату в доме по соседству, а я переехал на Щипок к Марине. Спал на Андреевой кровати, смотрел на старые, когда-то красивые обои, шкаф с книгами, фотографии, потолок, серый и требующий ремонта. За низкими окнами, едва возвышавшимися над землей, время от времени мотались с мусорными ведрами соседи…

«Эхо войны»

В марте 1958 года в нашей мастерской собрались мастера и студенты — для важного разговора о предстоящих курсовых работах. Было шумно и, как всегда, сильно накурено. С темами курсовых у нас было плохо: вроде их и много, а конкретного ничего нет. Существовало два типа тем или идей: одна — советская, героическая, другая — непонятно какая. Всем подспудно мерещилось что-то неопределенное, непременно гениальное. Сейчас это «неопределенное» сформулировать легче: хотелось обращения к экзистенции человека, к его внутреннему неидеологизированному миру, а не просто к внешней героической теме.

В конце того затянувшегося допоздна обсуждения, курения и безнадеги Ромм сказал:

— В «Комсомольской правде» напечатан очерк журналиста Аркадия Сахнина о найденных в Курске немецких снарядах. Экскаваторщик копал траншею на оживленной городской улице, и ковш экскаватора обнажил головки снарядов, лежавших друг на друге. О своей находке рабочий сообщил властям. Журналист описывает эвакуацию жителей и опасный труд саперов по разминированию. В финале очерка снаряды вывозятся за город и взрываются. Прочтите, подумайте, — закончил Михаил Ильич.

Из всего курса, кажется, только мы с Андреем заинтересовались этим очерком. Достали газету, открыли нужную страницу. «Эхо войны» — заголовок жирным шрифтом на всю полосу. Тревожная героическая интонация: подвиг советских саперов, смертельный риск при обезвреживании мин и снарядов, спасение города и его жителей. Капитан Горелик, руководитель операции, награжден орденом.

Мне очерк в качестве основы будущего сценария понравился. Но, хорошо зная Андрея, его тонкий вкус и приверженность к высокому искусству, я сильно сомневался, что эстет Тарковский возьмется за эту довольно банальную, дежурную тему. К моему удивлению, он — правда, скептически хмыкнув, — сказал: «Да, Саша, давай сделаем!»

И тут мы задумались. Что такое героизм в мирное время? Что это такое в художественном отношении? Было в наше время немало фильмов, где все присутствовало, что положено: героизм, товарищеская взаимовыручка, высокие слова о любви к Родине. Не было только главного — искусства. Позже на экраны страны вышел фильм, тоже на основе газетной сенсации. Где-то на Дальнем Востоке штормом сорвало с причала военную баржу. Случилось это ночью, баржу унесло в открытое море, и две недели, без связи и управления, она болталась одна-одинешенька в просторах океана. На барже оказалось четыре солдата, фамилии трех я помню: Зиганшин, Поплавский, Крючков, четвертого забыл. Память сохранила их фамилии еще и потому, что популярная песенка тех лет еще долго пелась в народе: «Зиганшин — буги! Поплавский — рок! Зиганшин съел один сапог!»

Воздушная разведка США обнаружила баржу, и военный корабль американцев поднял наших солдат на борт. Их обогрели, накормили. «Американские моряки спасли русских!» — кричали газетные заголовки.

Об этом случае узнал весь мир. И вскоре появился на советских экранах фильм — малоинтересная картина, которая кончалась апофеозом дружбы между советским и американским народом, — это были времена хрущевской «оттепели».

Мы же хотели превратить очерк Сахнина в полнокровный

сценарий, а для этого нам нужен был не только опытный, но и талантливый сценарист. На наш дерзкий взгляд, такой жил в доме Андреева отца на «Аэропорте» — Александр Галич, известный драматург, автор пьес и сценариев (знаменитым бардом он стал позже). Встреча была короткой, и таким же осталось мое впечатление. Помню шикарно обставленную квартиру со сверкающим зеркальным паркетом, большой портрет жены Галича на стене писательского кабинета. Сам Александр Аркадьевич — красивый, ухоженный, с щегольскими усиками. Говорил мягким, бархатным голосом. Работать с нами отказался.

Пошли к Татьяне Сытиной, известной тогда сценаристке. Вернулись с тем же результатом. Говорим Ромму, что напишем сценарий сами. Михаил Ильич нас предупредил, что на кафедре сценарного мастерства будут возражать, и посоветовал поискать сценариста среди дипломников. А мы уже начали сами что-то придумывать, нашли драматургическую основу материала — страх смерти. Нам еще на первом курсе Ромм говорил, кого-то цитируя: «Страх и голод правят миром».

Первым делом мы пошли в кинотеатр «Ударник» посмотреть еще раз французскую картину Жоржа-Анри Клузо «Плата за страх», сделанную на сходном материале. Посмотрели. Молча идем после просмотра. Дошли до середины Каменного моста над Москвой-рекой. Долго стоим у парапета, молчим. Под мостом проплывает речной трамвай. Андрей глядит вниз на воду. Потом осмотрелся по сторонам и сплюнул вниз. Пристально наблюдал, как бомбочка-слюна летела, удаляясь, меняя движение от ветра… Упала.

— Ну, давай поговорим, — повернулся ко мне. — Как тебе понравилась картина?

— Картина классная, — говорю, — но ведь это «капиталистические джунгли»… Там все решают деньги.

— Да черт с ними, — перебивает, — с джунглями. Один Ив Монтан чего стоит!

— В нашей картине, — гну я свое, — деньгами и не пахнет. Наши люди не какие-нибудь, а советские, и выполняют свой долг бескорыстно, согласно уставу и присяге. Все правильно и хорошо…

— Ну и что? Что из этого?

— Да скучно, характеров нет, все одинаковые, все положительные.

— А вот тут ты ошибаешься! Из этого всего можно выжать много неожиданного, понимаешь?

До вечера мы гуляли по городу и болтали о том о сем, в том числе и о французском кино. Андрею очень нравилась картина

«Их было пятеро» и тот эпизод, где один из героев выходил на сцену, засунув руки в карманы. И читал стихи, и кому-то в зале они не нравились, а он всё читал и читал… Ну нравилась ему поэзия, и любил он быть самим собой в любой обстановке…

На следующий день мы узнали, что сценарная кафедра дает нам сценариста. Им оказалась красивая молодая женщина Инна Махова. Работали мы вместе, а когда фильм был закончен, Андрей настоял, чтобы в титрах стояли и наши фамилии. Я уговаривал Андрея быть великодушным и снять фамилии, чтобы Махова могла защититься на кафедре самостоятельно, без соавторства, но Андрей был неумолим: «Ведь это и наша работа». К счастью, это не помешало Инне защитить диплом.

Киносражение на Курской дуге

Бюджет учебной студии ВГИКа скуден, и тем не менее студия нашла средства, чтобы отправить нас в Курск для изучения и сбора материала. Мы поселились в гостинице, оставили Инну в номере, а сами поехали в воинскую часть, где служили героические саперы. Едем по улицам Курска. Улицы взбираются на горки, скатываются вниз, дома деревянные, на окнах ставни. За заборами видны сараи, пасутся козы, лают собаки.

В штабе части собрались офицеры. Начинаем беседу Спрашиваем:

— Читали «Эхо войны?»

— Читали, — отвечают.

— Рассказывайте, как было дело, показывайте героев.

— Да ничего особенного не было, — говорят, — обычное дело. — А кто-то добавил — И за что орден дали?

«Почему они так говорят, из зависти, что ли?» — думаем про себя.

— Наша служба такая. И до того случая находили снаряды, только нё писали об этом. А теперь раздули газетчики…

— А где капитан Горелик?

— Уехал на повышение квалификации.

— А солдаты?

— Демобилизовались.

— Ну, что же, наврали в очерке, что ли?

— Да нет, было такое. Только народ теперь поменялся.

И весь разговор в таком роде. Не густо.

Приглашают в зал, там солдаты ждут встречи с «кинематографистами».

Выходим на сцену. Спрашиваем у солдат, что слышали, как дело было, какие детали событий помнят, что кого поразило.

Молчание.

— Ну, расскажите, в конце концов, что-нибудь интересное!

Теперь в зале оживление, гул, почти веселье. Друг другу кивают, переговариваются, словно нас и нет. Андрей разозлился, подошел к краю сцены, выдержал длинную паузу. В наступившей тишине крепко припечатал солдатскую братию. Но разговора не получилось. Мы уехали расстроенные — зацепиться ни за что не удалось.

Зиновий Гердт — «шпион» в нашу пользу

Возвращаемся в гостиницу, видим — у парадных дверей стоит всем известный актер Зиновий Гердт с палкой в руке. А с ним — двое неизвестных, из которых один тоже с палкой. О чем-то говорят, то серьезно, то шутливо. Потом неизвестные ушли, а Гердт остался подышать свежим воздухом и выкурить сигарету.

Заманчиво познакомиться со знаменитостью, но стесняемся. Проходим мимо, но все-таки не выдерживаем: «Здравствуйте, Зиновий Ефимович!»

В ответ — немой вопрос в глазах и добрейшая улыбка. Мы ринулись представляться, такие, мол, и такие, с курса Михаила Ильича Ромма.

— Что вы тут делаете? — с радостным удивлением.

— Собираемся картину снимать!

— О чем же?

— Снаряды здесь нашли недавно. «Эхо войны», очерк Сахнина, читали?

— Не читал, но слышал.

— А, слышали? И от кого?

Он посмотрел на нас весело и загадочно. Мы были заинтригованы.

— А вы заметили, мои молодые друзья, что нас тут было трое? Вот здесь, где вы сейчас стоите, Саша, стоял Аркадий Сахнин. Второй, с палочкой, Николай Розанцев, режиссер «Ленфильма». Они живут по соседству и пишут сценарий по очерку «Эхо войны». Наступила глубокая пауза. Гердт продолжал:

— Картина уже запущена в производство, идет подготовительный период. Вы не знакомы с ними случайно?

— Нет. И нет никакого желания! — сказал я.

— С конкурентами нужно бороться, а не знакомиться, — мрачно заявил Андрей.

Гердт задумался, пожевал губами.

— Такого я еще не слышал. Интересно!

— В Голливуде такое бывает сплошь и рядом. Там, я вам

скажу, за тему насмерть бьются и кровь течет рекой, — произнес Андрей.

— Да-да, интересно… Искренне рад был познакомиться.

Гердт направился к дверям гостиницы, потом остановился, повернулся и поманил нас пальцем. Мы подошли. Гердт заговорщицки зашептал:

— В Голливуде льется кровь, говорите? Рекой? Бр-р-р… Это просто кошмар!

И вдруг неожиданно:

— Хотите, буду вашим агентом? Вам же нужно знать о передвижениях в стане врага. — Он улыбнулся. — Люблю помогать молодым.

Мы зашли к Инне, рассказали о встрече с Гердтом. Но дурные вести не расстроили нас, а обозлили, и от злости мы за неделю сколотили костяк сценария. Пригодились и мои артиллерийские познания. Я еще не забыл устройства снаряда, и Андрей детально интересовался, где гильза, где взрыватель, боеголовка, пороховой заряд. Постепенно что-то собиралось.

Я предложил назвать капитана Горелика капитаном Галичем в честь Александра Аркадьевича, пусть и отказавшегося с нами сотрудничать, и придумал, что капитан ездит на службу на велосипеде — виделось в этом какое-то неуставное поведение, элемент частной, бытовой жизни. Хотелось дегероизировать наших героев, спустить их с небес на землю. Андрею идея понравилась, и вот в сценарии капитан Галич садится на велосипед, кивает головой жене и катит на разминирование, а жена запирает за ним сарай, сдерживая волнение.

— И это будет, — в порядке трепа заметил Андрей, — в лучших традициях французского кино.

Привет от Эйзенштейна

Я уже говорил, как удивил меня Андрей, согласившись снимать рядовую историю. Я понял, что он, во-первых, не хочет терять темпа работы, во-вторых, его пока устраивает наш творческий союз и, в-третьих, ему, как и мне, не терпится овладеть профессией, поскорее опробовать свои силы, заглянуть внутрь режиссерской кухни. Так солдат может вслепую, на спор быстро разобрать карабин на части и тут же его собрать.

И он разбирал, собирал, искал, предлагал, отвергал… Когда выдумки не хватало, мы обращались к реальным событиям, вживались в ситуацию, и тогда появлялись детали. Опустевший двор детского сада, поскрипывают на ветру брошенные качели… Где-то далеко лают собаки… Это сцена эвакуации города, над

которой мы работали допоздна. А наутро Андрей предложил такой ход: эвакуируется больница. Неожиданно привозят пациента, нужна срочная операция на сердце, и врачи с бригадой «скорой помощи» остаются, хотя это большой риск и для них, и для больного. Это уже откровенная выдумка. Нужно ли это для картины или не нужно, сразу не понять. Как выяснилось позже, в фильме эта сцена оказалась одной из лучших.

Тут хочется заметить, что прообразом хирурга в фильме был друг и почти родственник семьи Тарковских Иван Николаевич Крупин — врач старой складки, замечательный хирург, честный, благородный человек. Так что ткань будущего фильма не была для Андрея голой абстракцией, она наполнялась живыми личными впечатлениями и биографиями людей, которых он близко знал. И так, кстати сказать, было во всех его фильмах.

С подачи Андрея в сценарии появился еще один персонаж, которого не было в реальной истории. Доброволец, бывший сапер, прошедший войну, предлагает свою помощь и, естественно, получает отказ от начальника саперной группы. Однако в критический момент ветеран спасает жизнь капитану Галичу. Тут мы с Инной обеспокоились: военный консультант обязательно будет против добровольца возражать. «Пусть возражает, — говорит Андрей. — В фильме тема личной ответственности не менее важна, чем выполнение долга и приказа. Не поймут это сразу — поймут потом».

Неожиданный звонок из ВГИКа принес потрясающую новость: фильм будет сниматься совместно с Центральной студией телевидения! Это давало нам возможность приглашать и оплачивать работу профессиональных актеров, а не только студентов-вгиковцев. Заодно узнали, что директором фильма назначен Александр Яковлевич Котышев.

Роясь недавно в небольшом архиве, оставшемся от отца, я нашел несколько фотографий со съемок «Александра Невского» и приглашение на премьеру. Читаю и вдруг узнаю, что Котышев был директором фильма Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». Жаль, что Андрей не узнал тогда об этом. Вот уж повеселился бы таким неожиданным приветом от великого классика!

Нам нужен герой другого качества

Перед отъездом в Москву зашли попрощаться к Гердту.

— Как агент, могу сообщить молодым друзьям: на «Ленфильме» на главную роль утвержден Олег Стриженов. Теперь ваш ход — верю, что вы найдете актера не хуже. Желаю успеха!

В поезде мы обсуждали последнюю новость. Олег Стриженов

был в то время известным актером, блестяще снявшимся в «Сорок первом» у Чухрая и великолепно сыгравшим роль романтического Овода в одноименном фильме режиссера Файнциммера. Стриженов — актер красивый, утонченный, настоящий романтический герой. Романтики же Андрей не терпел, и хотя бы поэтому нам нужен был актер другого качества — реалистического, так сказать, склада, современный, из сегодняшнего дня.

Вернувшись в Москву, мы первым делом поехали в Солнечногорск к капитану Горелику, чтобы посмотреть и понять, каков он в жизни. Предварительно созвонившись, ждем его в проходной военных курсов «Выстрел». Никого нет, сидит какой-то офицер неказистого вида, маленький, полноватый. Что-то листает, делает пометки. А мы все ждем своего героя, минут пятнадцать уже ждем. И вдруг осенило: «А может, это он?» Вглядываемся. Если с этого офицера снять военную форму, то будет обычный инженер — лысоватый, еврейской внешности. Подошли. Да, это он. Познакомились.

— Ну, расскажите, что в очерке правда, что придумано. Как было на самом деле?

— В очерке как бы все преувеличено, — говорит. — Но факты правильные.

— Подробнее?!

— Ну, какие подробности? Как написано, так примерно и было.

Говорит как-то вяло, рассказывает нам уже известное. Произвел на нас впечатление скромного, озабоченного чем-то человека, с головой погруженного в новую жизнь, целиком подчиненного распорядку военных курсов. История со снарядами капитана уже не волновала. А ведь он герой, ему орден дали! Даже жалко его стало. Поблагодарили, попрощались…

Сели мы на электричку и поехали в Москву. Вагон полупустой, сидим у окна, напротив друг друга. Настроение у Андрея кислое. Спрашивает:

— А у тебя никаких ассоциаций нет по этому поводу? Может быть, воспоминаний, случаев каких-нибудь? Сашка, шевели мозгами, уж больно тошно.

— По поводу армейской жизни? Да ассоциаций — навалом. И случаев было много. Был один, но, пожалуй, к нам прямого отношения не имеет. Не из нашей он картины. Просто из жизни людей в погонах. Рассказать?

— Давай!

— Я тебе рассказывал, как сломал ногу? Пытался удержать на краю пропасти запряжку лошадей с передком и пушкой. Нога

попала под колесо, и оказался я в госпитале. Лежу в палате под белой простыней, нога в гипсе.

Утром пришел к нам в палату секретарь комсомольской организации, лейтенант один, альбинос, на плечи белый халат накинут. Осмотрелся и обмер: лежит на койках одна молодежь и под простынями такие бугорки, колышки дыбятся. Прыснул он было от такого мощного проявления мужской силы, но тут же посерьезнел и с деревянным лицом подошел к моей кровати. Сел на стул — вот тут-то я и разглядел его белые ресницы и красноватые глаза, — вздохнул глубоко и от имени командования зачитал приказ с благодарностью за героический поступок. Потом положил мне на грудь картонную коробочку:

— Это тебе награда за твой героизм. Там написано, что… — берет коробочку, вынимает часы, подносит мне к лицу и говорит: — Тут, внутри, на крышке выгривана, нет… выгировина надпись. — Он эффектно нажал на головку часов, и крышка, щелкнув, открылась. Я увидел пустую внутреннюю сторону крышки.

— Ну как, здорово? Запомнишь на всю жизнь!..

— А что запомнишь?

— А что там написано, — даже как-то игриво сказал лейтенант.

— А там ничего не написано — там пусто. Лейтенант поднес часы к глазам и стал их покручивать… Потом сказал:

— Может быть, на какой другой стороне?

Я не знал, чем ему помочь, я знал твердо, что у крышки всего две стороны.

— Не может быть! — Лицо лейтенанта заиграло вдруг всеми цветами радуги. — Понимаешь, прости, это я проморгал… Пойди к этому, как его…

— …граверу, — подсказал я.

— Точно, к нему! Скажи, что ты сделал что-то героическое, как в приказе. Он поймет. Выздоравливай поскорей, а мне пора. — И секретарь довольно быстро оказался у дверей палаты. У порога обернулся: — Помни, Родина ждет! — знакомым игривым тоном сказал он на прощание.

— Ну, как тебе, Андрей?

— Сашка, сцена смешная, но сам понимаешь, из другой картины. Даже если и придумал, слушается хорошо. Можно просто снимать.

— Да не придумал я ни слова. Все чистая правда!

— Тем более не поверят, не поверят и не разрешат. Скажут, таких дураков в Советской армии нет. — И Андрей с тоской посмотрел в окно.

«Кто служил, знают, что есть случаи и похлеще», — подумал я.

— Ничего другого не вспомнишь?

— Нет. Что-то в голову не лезет. Ты, Андрюша, когда-нибудь стрелял из пистолета?

— Из охотничьего ружья стрелял. В тайге. Ты-то, наверное, из разного оружия стрелял. Из пистолета, из пулемета, само собой, из пушки… Да у нас в фильме стрельбы не будет. Снаряды взрывать будем. А фитиль подожгу я.

— Так точно, понял, ваше превосходительство. Мы опять помолчали. Под вагонами постукивали колеса, идей в голове не было.

— Ну, давай расскажу немного про стрельбу Служба моя заканчивалась. Ознакомили меня с приказом об увольнении, и я ушел в лесок, где стояли лагерем, попрощаться и заодно расстрелять две запасные обоймы моего ТТ — все-таки четырнадцать патронов, можно повеселиться. Вытащил пистолет, рукоятка потеплела, приятно тяжелит руку… Я еще подумал, что агрессия — хочешь не хочешь — заложена в человеке генетически. Ты согласен?

Андрей кивнул головой: «Еще как!»

— Уселся я на берегу небольшого озерца, расставил невдалеке две бутылки, железную банку, посидел — покурил, сплюнул, — прицелился, задержал дыхание и нажал на курок.

После первого выстрела вся птичья наличность (Андрей улыбнулся) куда-то исчезла, только сорока перелетела на соседнее дерево.

— Сорок я люблю, реликтовая птичка.

— Продолжаю стрелять. Сам знаешь, попадешь в бутылку — или вдребезги разбивается…

— …или крутится на месте и потом медленно останавливается. Красиво, — неожиданно добавил Андрей.

— А как, думаешь, входит в воду пуля? Совершенно незаметно, без брызг, без следа. Стреляю в дуб — даже крошки не ссыплется. А хотелось, чтобы было как в кино — фонтаном, да не получилось. Понимаешь, какая разница между жизнью и кино?

— Как раз это я прекрасно понимаю. Она и должна быть, разница. — И вдруг без перехода говорит: — Давай снимем не актера, а обычного человека, из толпы, с улицы. Есть в этом какая-то правда, и актерских штампов не будет. Снимают же итальянцы!

— Итальянцы итальянцами, — отвечаю, — а в русском характере свои заморочки. Вон капитан Тушин у Толстого — тихий, скромный, незаметный, но в бою герой. Неактеру трудно

сыграть такое.

«Снимаюсь в отпуске»

Эйзенштейновский директор выделил нам комнату на студии Горького, там мы и стали проводить актерские пробы. Пробовали и актеров, и неактеров — журналистов, вторых режиссеров, всех вперемешку. Актерам на главную роль ассистентка Ася Купцова давно разослала сценарии. На остальные роли утвердили знакомых нам студентов-вгиковцев: Леонида Куравлева, Станислава Любшина, Нину Головину. Это были их первые съемки в кино.

А вот актера на центральную роль у нас все не было. И вдруг — бывает же такое! — звонит и приезжает к нам Олег Борисов из Ленинградского БДТ.

Мы посылали ему сценарий, но безо всякой надежды — актер известнейший, просто даже знаменитый.

— Ребята, — говорит Олег, — сценарий я прочел. Мне он нравится. Давайте сделаем нашу «Плату за страх». — И он весело посмотрел на нас.

А мы в радостном шоке. Странно это как-то-то никого нет, а то Олег Борисов сидит перед нами собственной персоной!

— Что же вы молчите? Только мое условие такое: снимаюсь в свой отпуск, июль — август, и ни дня больше.

Опять пауза. И тут Андрей по-деловому так встает, подходит к окну, открывает… За окном бушует майская весна, птицы поют, с запада идет и громыхает гроза.

Борисов говорит:

— Какой чудесный вид, ах-ах! — Выдержал еще паузу. — Ну что, будем работать? Или будем лирикой заниматься? — И подмигнул мне.

Андрей повернулся к нам, и, честное слово, мы еще не видели у него такого счастливого лица. Это было везение. Вот он, его герой, — не утонченный и романтический, а многослойный, хитроватый, совсем не красавец, но в полной мере наделенный обаянием Олег Борисов. Таким он и сыграл у нас главную роль.

…В 1970 году мне посчастливилось еще раз поработать с Олегом Ивановичем на картине «Кража». Он снимался у меня на точно таких же ультимативных условиях: июль — август, и ни дня больше!

А еще через много лет, после смерти Андрея, я встретился с Борисовым на «Мосфильме». Он остановил меня в коридоре: «Саня, постой!» Мы помолчали, как над могилой.

— Я много помню — об Андрее, о тебе, о нашем фильме.

— Скажи, Олег, та наша картина была не хуже ленфильмовской?

— Лучше, потому что крепче и проще. Без пирожного и крема…

Летом 1958 года мы занимались съемками и к осени в монтажной студии им. Горького начали монтировать картину. Параллельно шли важнейшие события моей жизни…

Я отвез Марину в роддом в состоянии паники, знакомой всем «первородящим» отцам. Я-то, конечно, казался себе образцом выдержки, но потерял в тот день две пары новеньких перчаток и наделал еще кучу необъяснимых нелепостей, чем сильно позабавил мою тещу. От страха или от радости купил бутылку водки и отправился к Андрею. Много в ту ночь было выпито и переговорено…

Рано утром я пробрался к телефону, набрал номер роддома и назвал фамилию жены. Женский голос с интонацией автомата ответил: «Мальчик, вес 3400, длина 54 см, состояние удовлетворительное». Трубку повесили. Я вернулся в комнату, бесшумно прикрыл дверь. Теща лежала с закрытыми глазами, я на цыпочках пошел мимо нее в свою комнату, но услышал тихий вопрос в спину: «Говори, Змей Горыныч! Я давно не сплю». Я пересказал ей все цифры и спросил, хороши ли они. «Не суетись, — сказала Мария Ивановна. — Покупай яблоки и поезжай к Марине». Стальной характер! Хотя, наверное, ночь не спала.

Когда я вернулся из роддома, Мария Ивановна сообщила: звонил Андрей, он уехал в монтажную и просит меня не торопиться, заниматься «свиванием гнезда».

Через несколько дней я вернулся в монтажную. Андрей монтировал сцену под названием «Спичка». Сцена была придумана им прямо во время съемок. Только что сгрузив снаряды, бронетранспортер тронулся в обратный путь. Капитан (О. Борисов) сидел справа от водителя (С. Любшин). Капитан, закуривая, чиркнул спичкой, и бронетранспортер неожиданно съехал с дороги и резко остановился, зависнув над кюветом. Дальше монтируется немая сцена.

— Что за черт! — капитан удивленно смотрит на водителя, ведь он всего лишь чиркнул спичкой, а у того мокрый лоб, остановившийся от смертельного ужаса взгляд. Капитан в недоумении. Зато зритель понимает, что у водителя нервный срыв после проделанной опасной работы.

Когда сегодня смотришь этот эпизод, отчетливо видишь правильный замысел, но сцена смонтирована из слишком коротких, зарезанных, как мы говорим, кадров. Позже мы бы так

не сделали, не остановили бы актерское дыхание, пульс человеческого состояния. Но тогда мы следовали моде: монтировали коротко, не эмоционально, а логично. И тем не менее в сцене ощущался несомненный интерес Тарковского к поведению человека в неординарной, стрессовой ситуации. Этот интерес присутствовал и в других сценах. Вот бронетранспортер со смертельным грузом медленно ползет по дороге, а навстречу ему автобус, наполненный детьми. Как автобус мог прорваться через оцепление, объяснять некогда, главное — эпизод создает большое напряжение. Мы старались держать это напряжение всеми средствами, а кончали сцену рекламным плакатом на дороге: «Путешествие на автомобиле — лучший вид отдыха». Я предложил эту деталь, слегка опасаясь, не банальна ли она, но Андрей предложение одобрил, добавив, что «банальность» зависит от контекста.

Мы назвали наш фильм «Сегодня увольнения не будет» и закончили его в самом конце 1958 года. Картина получила известность — сначала, конечно, во вгиковском масштабе. Потом, начиная с мая 1959 года, фильм лет десять подряд показывался на телевизионном экране, обычно к Дню Победы. Затем фильм пропал. После смерти Андрея стали искать копию, и выяснилось, что на телевидении ее сожгли во время ликвидации залежей в архивах. Слава богу, негатив сохранился в «Госфильмофонде» в Белых Столбах. Несколько лет назад Музей кино показал наш фильм в ретроспективе лучших дипломных работ ВГИКа.

«Антарктида — далекая страна»

Как-то весной 1959 года Андрей объявил, что мы идем к Михалковым, у Андрона для нашего диплома есть сценарий. Андрей познакомился с Кончаловским, студентом Ромма набора 1958 года, когда тот заглянул в монтажную, где шла работа над фильмом «Сегодня увольнения не будет».

Михалковы — это целая страна, расположенная на Садово-Кудринской площади, у старого Дома кино. Мы приехали, поднялись на лифте, позвонили. Андрон открыл нам дверь. Богатая квартира Михалковых первый раз предстала глазам бедного студента. Много комнат. Ковры, рояль, картины… Мы двинулись к жилищу Андрона. В приоткрытую дверь маленькой спальни Никиты вижу на подушке аккуратно сложенную, выглаженную пижаму… Наконец мы у Андрона. Андрей непринужденно, закинув ногу на ногу, расположился на мягком диване и закурил, хотя курение в доме запрещено, для этого был балкон. В ожидании хозяина рассматриваем картину Петра

Кончаловского «Андрон Михалков», на которой был изображен большеглазый мальчик с охотничьим рогом в руке. Картина эта знакома нам по выставкам художника, а здесь запросто висит над кроватью внука…

Раздался звонок. Андрон вышел и вернулся с Олегом Осетинским, автором сценария, яркой и резкой личностью. В свои двадцать три — двадцать четыре года он был абсолютно убежден в собственной гениальности, что обычно раздражает окружающих. Осетинский фанатично любил кино и хорошо чувствовал все новое и интересное. Сценарий «Антарктиды» был построен на интонациях фильмов Калатозова — Урусевского «Летят журавли» и «Неотправленное письмо» — романтизм и преодоление непреодолимого. Осетинский работал над этим сценарием вместе с Андроном.

Антарктида в то время активно осваивалась экспедициями многих стран мира, в том числе и советской. В этом смысле сценарий опирался на реальную действительность. Подражая Урусевскому, Осетинский создал сильное магнитное поле героизма, смешанного с натурализмом, и немыслимых, взвинченных страстей. А уж как снимать этот фильм, было вообще непредставимо — зима, пятидесятиградусные морозы, полярная ночь.

И несмотря на очевидную авантюрность замысла, оба Андрея (Андрона называли и Андреем) с увлечением отнеслись к этой душу леденящей истории. Придумывали детали, проигрывали сцены, отчаянно фантазировали. Мысленно мы были в полярной ночи — обмороженные, обессилевшие, на пределе человеческих возможностей. Разгоряченные своими фантазиями, проходили в прохладную кухню — на улице необычно ранняя для весны жара — и поедали клубнику с Центрального рынка, купленную, видимо, на всю семью.

Наконец сценарий усилиями Осетинского и двух Андреев был готов. Мне в этой компании «трех гениев» досталась лишь роль смиренного свидетеля, тихого поедателя михалковской клубники.

Сценарий был показан Ромму, поддержан и довольно быстро через Госкино СССР направлен на «Ленфильм» для постановки полнометражного фильма. Для дипломников такой поворот событий был невероятным. Мы были на седьмом небе от счастья. Но Григорию Михайловичу Козинцеву, знаменитому режиссеру и худруку одного из художественных объединений «Ленфильма», сценарий не понравился, и наш проект рухнул. Постановка «Антарктиды» не состоялась, но художественные находки, такие, как монтаж суровых антарктических будней с лирической мирной жизнью Москвы, пригодились потом и Андрею, и Андрону.

Первый близкий пример — «Иваново детство», контраст между войной и снами Ивана. А сценарий «Антарктида — далекая страна», позже приобретенный «Мосфильмом», но так и не реализованный, через несколько лет был списан в архив.

С концом замысла «Антарктиды» наступили изменения в наших планах и взаимоотношениях. Я остался на «Ленфильме» в поисках сценария для диплома. Козинцев взял меня временно под крыло, нескольким писателям обещали заказ под мой диплом. Самым интересным было предложение И. Меттера написать сценарий короткометражного фильма по своей повести «Ко мне, Мухтар!». Но решение все оттягивалось, время шло, на студии менялось руководство, а было оно не лучше прежнего: также раболепно подчинялось обкому партии, самому безграмотному и тупому. «Мухтара» снимать так и не дали. Позже Семен Туманов снял по нему прекрасный фильм с Юрием Никулиным в главной роли — но на «Мосфильме», где воздух все же был легче.

Когда я вернулся в Москву, Андрей и Андрон уже написали сценарий «Катка и скрипки» и Андрей готовился к съемкам. Наш творческий союз распался. Теперь каждый выходил на диплом отдельно. С тех пор у нас с Андреем отношения стали дружески-родственные, с акцентом на «родственные».

Я застал Андрея сильно изменившимся. Совместное творчество сблизило Тарковского и Кончаловского. Рядом стали появляться яркие молодые таланты: оператор Георгий Рерберг, композитор Вячеслав Овчинников, художники Михаил Ромадин, Александр Боим, сценарист Геннадий Шпаликов… Недалеко то время, когда Тарковский познакомится с Вадимом Юсовым и снимет с ним этапные в своей биографии картины. Этот новый отряд молодых художников был дерзким, новаторским и на огромной скорости двинул вперед советское кино. Пришло новое поколение победителей.

Первая потеря

Поезд молодых и талантливых еще только набирал скорость, как начались первые потери. Не стало Володи Китайского, близкого и любимого человека. Казалось, совсем недавно вели мы с Володей разговоры о любви христианской, об Иисусе Христе и Иуде Искариоте в духе Эрнста Ренана, который оправдывал Иуду, считая его орудием Божественного замысла. Это очень занимало нас, о предназначении Иуды мы спорили до хрипоты. Смерть Иуды обсуждалась в мельчайших подробностях: осина, веревочная петля… Мы, как режиссеры, ярко представляли и эту петлю, и эту осину. И как же я был потрясен, когда узнал, что

Володя ушел из жизни, в точности скопировав смерть Иуды: та же петля, та же осина в подмосковном лесу недалеко от Сергиева Посада… Что мучило его, что он переживал, о чем думал — осталось тайной. Прошло много лет. Теперь от своих товарищей я слышу, что у нас на курсе учился еще один гений, но рано погиб.

В своей жизни он сделал всего лишь одну яркую картину — курсовую работу с Хельмутом Дзюбой по пьесе Э. М. Ремарка «Последняя остановка». Сначала они поставили пьесу на площадке. В ней заняты были многие студенты, в том числе Тарковский. Джемма Фирсова и я составили главный любовный, он же трагический, дуэт. Постановка была удачной, и это вдохновило будущих режиссеров на написание сценария полнометражной телевизионной ленты. Они заключили договор и очень этим гордились, как сообщил мне недавно из Берлина Хельмут Дзюба. Писали сценарий вдохновенно, на подъеме, тем более что получили аванс. Аванс бодрит, поднимает настроение, у Володи снова «пошли стихи».

Но человек предполагает, а Бог располагает. Осуществить задуманное не пришлось: планы ТВ изменились. Потом счастье вновь повернулось лицом к Володе и Хельмуту: по прелестному сценарию Геннадия Шпаликова «Причал» на «Мосфильме» в объединении Ромма они запустились в работу над полнометражным фильмом. Вдвоем они могли бы сделать замечательную картину. Но лето прошло безрезультатно в поисках актера — точнее, мальчика — на главную роль. Ромм, видя, что группа талантливая, решил перенести съемки на следующее лето, а пока заняться другими подготовительными работами. И тут случилась эта нелепая и необъяснимая смерть… Но меня не покидает уверенность: останься Китайский живым, «высшие» киноначальники добили бы его. К компромиссам он был не готов. И предстоял бы ему тяжкий крестный путь.

От многочисленных стихов Володи осталось десятка полтора, но сейчас идет интенсивный поиск его поэтических записей и рисунков. Может быть, и сыщутся еще, дай бог. Хельмут прислал Володин дружеский шарж — «Моему любимому толстячку Хельмуту — на память». Существует проект фильма о Владимире Китайском и проект издания книги его стихов.

Я был на похоронах Володи вместе с Хельмутом Дзюбой, Юрием Швыревым и еще двумя-тремя людьми, мне не знакомыми. Андрей на похороны не приехал — он был на съемках диплома, и известие о смерти Володи дошло до него через несколько дней.

«Каток и скрипка»

Дипломный фильм Тарковского «Каток и скрипка» был примечательным в — судьбе Андрея. Он был снят на «Мосфильме», что было тогда признанием таланта, он же и открыл Андрею путь в большое кино. Теперь, с высоты прожитых лет, особенно ясно виден характер Тарковского, его необыкновенный дар, поиск своего пути в искусстве. Поиск как ощупывание, как прислушивание к внутреннему голосу, не сразу понятному и различимому даже самому себе. Путь рождался изнутри души, его нужно было только осознать. И осознание шло быстро.

На этом пути Тарковскому нужен был прежде всего очень хороший оператор, может быть оператор высшего класса. Так по крайней мере он считал. ВГИК учил именно этому — киноискусство по природе своей визуально и не существует без яркого изображения. И Тарковский, будучи всего-навсего дипломником, не побоялся обратиться к самому Сергею Урусевскому, знаменитому оператору, чьи новаторские открытия доказали независимость и самостоятельность изобразительного киноязыка. Именно это Андрея и привлекало, но от Урусевского он получил отказ.

После этого Андрей сделал ставку на молодых и талантливых. Юсов был в их числе. Посмотрев его фильм-балет «Лейла и Меджнун», Андрей стал разыскивать Юсова. Через отдел кадров «Мосфильма» узнал адрес: село Троицкое-Голенищево, дом такой-то.

Со времен моей практики на картине «Убийство на улице Данте» я был знаком с Вадимом и его женой — звукооператором Инной Зеленцовой. Может быть, поэтому, а может, и просто за компанию Андрей попросил меня пойти вместе с ним на поиски Юсова. Поиски Троицкого-Голенищева были недолги, поскольку оно всегда, а вообще-то с семнадцатого века, стояло наискосок от теперешнего «Мосфильма». И вот в конце дня бродим мы по селу, ищем дом, в котором снимает квартиру Юсов с женой. Нашли — обычный деревенский дом, лает собака в будке, — а Юсова не застали. Встреча будущих соавторов четырех знаменитых фильмов произошла днями позже на «Мосфильме».

К этому времени у Андрея уже был готов литературный сценарий, который они написали вместе с Андроном Кончаловским. О самом сценарии чуть позже, хочу только отметить, что на стилистику сценария и будущего фильма повлияла короткометражка французского режиссера Альбера Ламорисса «Красный шар». Снятая в 1956 году, она была показана в Москве года через два-три. Сюжет несложен: мальчик получил в подарок красный воздушный шар, который становится его

единственным другом. Но их преследуют уличные мальчишки, по замыслу фильма — носители зла. Финал очень грустен — красный шар «испускает дух» на глазах плачущего мальчика. Картина мастерски снята в цвете, философия ее пессимистична, но это чистая поэзия, которая всегда оставляет человеку надежду.

Мы смотрели фильм в старом Доме кино. Помню, как через несколько дней я поехал с Андреем в гости к Елене Михайловне Голышевой на улицу Горького. Состоялась милая встреча, полная теплых тарусских воспоминаний — о Паустовском, Васильеве. И вдруг разговор сломался: Елена Михайловна со своими друзьями тоже смотрела «Красный шар», и дальше говорили только об этой картине. Поразительная вещь! Каждый шедевр — новость. «Талант — всегда новость». Не случайно этот «маленький» французский фильм всколыхнул многих киношников, писателей и художников Москвы. Главное в «Красном шаре» — поэтический и условный, нереалистический мир и особое, тоже условное, развитие и движение характеров героев.

Итак, сценарий есть, оператор есть и главное — студия есть. На «Мосфильме» в объединении детских фильмов сценарий «Каток и скрипка» запущен в режиссерскую разработку. И время замечательное — весна 60-го года, действительно хорошее время: осталась еще историческая минутка — меньше двух лет — до того момента, когда сталинисты натравили Хрущева на выставку художников в Манеже и тот, собрав интеллигенцию, с чужого голоса учинил ей разгром: кричал на поэтов и художников, грозил карами за отступление от социалистического реализма, в котором вряд ли что сам понимал. После этой «встречи партии и творческой интеллигенции» начался откат к сталинизму. «Оттепель» кончилась. Союз кинематографистов чудом выжил.

Именно в эту временную историческую щель и попал Тарковский, проскочил, а то бы и вообще как художник мог не состояться. И доказательств полно. Когда после «встречи» стали валом закрываться фильмы, Андрея не тронули, он снял «Иваново детство». Потом его защищал от нападок «Золотой лев Святого Марка», награда Венецианского кинофестиваля. И даже на драму «Андрей Рублев», который лежал на полке пять лет, и то влияла международная известность Тарковского. А вот единственный фильм никому не известного тогда А. Аскольдова «Комиссар» пролежал на полке до самой перестройки, около двадцати лет.

Повезло «Катку и скрипке» — снимался в просветное время.

Чтобы вспомнить те дни, обстоятельства той дипломной работы, пришлось сходить в Российский архив литературы и искусства.

Теперь, когда прошло столько лет, читаешь стенограммы

обсуждений «Катка» и других фильмов Тарковского и не можешь понять: что же это было?! Что за время такое?! За что так мучили талант, так не доверяли мастерству, мыслям, чувствам?! Почему одно было можно, а другое уже никак нельзя? Из-за чего людям портили жизнь, почему запрещали снимать, заставляли делать исправления?!

История вступления в кино молодого поколения на примере Тарковского показательна от самого начала до самого конца. Вечный конфликт старого и нового — излюбленная тема марксистских исследований. В России марксизм применялся по-своему — не догма, а руководство к действию. И действия были интересные.

Стенограмм обсуждений всего четыре, примерно двести страниц[2]. Излагаю своими словами, когда нужно цитировать — цитирую.

Сценарий «Катка и скрипки» — сценарий не реалистического, а так называемого поэтического жанра — жанра, который Андрей позже не признавал. Это история о мальчике-скрипаче и шофере — водителе катка, их знакомстве и начинавшейся дружбе, скорее о попытке дружбы. И в широком смысле — о дружбе искусства и труда — вполне социалистическая идея. Режиссерская разработка шла в русле литературного сценария. Ее и обсуждали в начале июня 1960 года.

В сценарий были внесены автобиографические черты авторов — оба учились музыке. Только Кончаловский из музыкальной школы попал в консерваторию, а Андрей заниматься музыкой перестал. К своему музыкальному опыту Андрей добавил опыт дворовый — хорошо знакомые ему типажи замоскворецких мальчишек, их игры и развлечения.

Режиссерский сценарий также объединению понравился: «и тонкий, и оригинальный, и высокохудожественная вещь». Понравилась и детальная разработка музыкального замысла, и другие художественные находки. Все были единогласны, например, в оценке сцены с яблоком, которое дает девочке влюбленный в нее мальчик. Девочка яблоко-«искушение» не берет. Но в конце сцены оно все-таки съедено. Отмечали и другие многообещающие эпизоды.

Но несмотря на похвалы известных писателей и сценаристов, в бочку меда добавлена ложка дегтя: сам художественный руководитель Александр Лукич Птушко, классик детского кино, отметил, что «сценарий с душком». «Душок» он увидел в противопоставлении «этого вундеркинда и парня — водителя катка». Между прочим, попал в самую десятку. Много потом будет об этом говорено. Все потому, что непривычно. Хотя сама

по себе критика студенческого сценария понятна — мастера кино берут на себя двойную ответственность: за будущую работу молодого режиссера и продукцию своего объединения.

Теперь отвлечемся и порассуждаем. Не случайно уже в первой работе обозначена скрипка — условно «высокое» — и каток — «низкое». Это первичное, но верное восприятие жизни на двух уровнях — духовном и материальном — всю последующую жизнь и все последующие фильмы будет интересовать Тарковского в самых разнообразных соотношениях.

«Каток» запустили в производство, сняли и показали худсовету кинопробы и фотопробы 20 июля 1960 года. И началось, и пошло!

Тарковский сразу предупредил, что для кинопроб пришлось написать новые тексты, чтобы выявить на них актеров, их темперамент, природу характера. Так делалось не всегда, это было интересно, но рискованно. Именно эти новые сцены многим не понравились. Обсуждение стало горячим.

Читаешь — и как-то неловко от некоторых слов и высказанных взглядов, жалко становится запретите — лей, защитников «духовной красоты советских людей». Противники на худсовете сразу обозначились: это режиссеры старшего поколения — Птушко, Журавлев — и с ними вместе так называемые «представители общественности», люди далекие от искусства, иногда педагоги из Министерства образования, чаще — райкомовские партработники. Защитники, как правило, молодые редакторы и члены худсовета и не связанные со студией внештатные писатели, сценаристы, то есть профессионалы.

Представили на кинопробах известных актеров — Олега Ефремова и Льва Круглого. В новых сценах многим они показались персонажами грубыми. Главный редактор Александр Григорьевич Хмелик, будущий создатель «Ералаша», говорит, что этих сцен в фильме не будет, сделаны только для проб. Но оппоненты не считаются с режиссерской трактовкой: один критик хочет видеть вдохновенного «поэта скрипки… маленького Вана Клиберна» (большой Ван Клиберн только что отличился в Москве на Международном конкурсе), подлинного музыканта, а не обыкновенного мальчика, другие опасаются увидеть в рабочем человеке хама или жлоба — в рабочем человеке должна быть «выражена тонкая, нежная душа народа». И девушка должна быть безупречна в нравственном смысле — ведь фильм делается в детском объединении. Картину нельзя запускать, пока все это не приведется в норму. Одним словом, педагогика душит правдивый взгляд на жизнь, не хотят признавать простых жизненных конфликтов — конфликта маленького скрипача с дворовыми

мальчишками, историю дружбы ребенка и взрослого.

Птушко сказал о Тарковском: «В разговоре с ним я видел, что это зрелый человек, несмотря на то что это его первая работа» — и все-таки сомневается. Тут и Журавлев, немолодой и давно малоинтересный режиссер, подлил масла в огонь: «Надо показывать духовную красоту советских людей, а не хамство… А если хамство, то обличать грубость и некультурность… Категорически требую — не запускать!» Птушко добавил: «Пробы не принимаем, произошел крен в другую сторону».

Сказанного достаточно, чтобы оценить ответ Тарковского: «Если послушать Птушко и Журавлева, то они считают, что таких людей надо расстреливать из пулемета. Это не та категория, которая должна быть присуща художественному совету. Это звучало оскорбительно. Когда я вас услышал, Александр Лукич, я себя почувствовал совершенно подавленным, я уже думал, что у меня не хватит сил сказать то, о чем я сказал. (Обратим внимание на эту „подавленность“ и упорство духа, характера Тарковского с первых шагов творческой жизни. Формально он еще студент. — А. Г.) Я никогда не сделаю такой картины, чтобы рабочий сюсюкался с мальчиком и мальчик был влюблен в рабочего. Дело не в актерах, а дело в точке зрения, в принципиальном взгляде. Я не могу говорить языком каноническим. Я не могу все время вести положительного героя через положительную внешность и чтобы через минуту в него все влюблялись. Это, с моей точки зрения, неглубоко, несерьезно. Нельзя делать искусство так, чтобы через пять минут все влюблялись. Это не правда. Это ремесленничество. Я хочу сделать правдивую историю, где будет соотношение — конфликт с условной средой. Вся эта ситуация условная, потому что она сгущена в своем философском замысле. Смысл в отношениях этого грубого рабочего и мальчика-скрипача, у которого чистая доска, а не сознание, на которой жизнь будет писать письмена. И он вырастет таким, каким заставит его жизнь и влияние окружающей жизни. Нет никакого сомнения, что их отношения могут развиваться только по линии убедительной и самой правдивой. Я хочу, чтобы они были правдивы предельно, чтобы они не несли этого ложного иконографического смысла».

Картину все-таки запустили в производство. Поругали, попортили нервы, показали свою силу, но запустили. И требовали сокращения метража и «не любоваться длиннотами». Отныне это будет постоянным требованием к картинам Тарковского.

Боже мой, с каким увлечением работали над «Катком» Тарковский и Юсов! Как-то, совершенно случайно, возвращаясь из Библиотеки Ленина, я вышел на перегороженную веревкой узкую

уличку. Ба! Да тут кино снимают! За фигурной литой решеткой стоят осветительные приборы, люди съемочной группы, сразу узнаваемые по облику: кто с микрофоном, кто с гримерным ящичком, помреж с хлопушкой. А тут еще и поливальная установка работает на полную катушку, пожарник из шланга поливает дождем площадку, людей, камеру, оператора и режиссера, укрытых зонтами. И вдруг узнаю, кажется, знакомые лица — Юсова и Андрея. Но пожарник опять все струей перекрыл.

Рабочая площадка узкая, народу столпилось много, а режиссер и оператор целиком погружены в работу. Вдруг команда: «Стоп! Давай вариант. Быстро перестановку!» Отодвинули тележку, переставляют камеру, а режиссер и оператор — теперь-то уж не спутаешь, Андрей с Вадимом, отходят в сторону от камеры, то есть идут как раз на меня, к решетке, за которой стою. Лица у обоих мокрые и красные от волнения. Утираются и возбужденно разговаривают. Андрей по-мальчишески перед Вадимом и с надеждой: «Получилось?» Вадим сразу не отвечает, тянет: «На экране увидишь». Андрею этого мало. «Ну, ты же видел через дырочку. Как через дырочку, хорошо было?» — «Хорошо-хорошо». Вадим даже не улыбнется. Андрей в волнении закуривает. Не сразу — спички мокрые, не зажигаются. Мне ничего не стоит протянуть свои через решетку, только чувствую — не время. Кричат: «Готово, Вадим Иванович!» Юсов отошел: «Докури, Андрей» — и двинулся к камере. Андрей сделал глубокий выдох и затянулся сигаретой. Поднял глаза и вроде бы посмотрел на ветку дерева за решеткой, но вряд ли заметил. В глазах-то было другое, не знаешь, как и сказать: может быть, какое-то волнение особое, может, на минуточку — счастье… Да нет, просто перерыв кончался.

Был у меня большой соблазн покурить с ним вместе через забор, да не стал отвлекать. В кино всегда важно солнышко не упустить. А солнце Андрею в этот момент светило. И скоро послышалась команда «Мотор!». Постоял я, постоял, посмотрел, позавидовал «по-белому» и пошел. До моего диплома было еще…

Для съемок сцен в музыкальной школе Андрей выбрал хорошо ему знакомый особняк на Полянке. Дом был построен до революции купцом Игумновым в мрачном модерновом готическом стиле: серые стены, узкие окна, башенки, резная мебель (кстати, точно такие же стулья много позже купит Андрей для своей квартиры в Мосфильмовском переулке). В то время в этом особняке был районный Дом пионеров, на сцене которого совсем недавно Андрей блистал в спектаклях школьного драмкружка. Жаль, а может быть, наоборот, хорошо, что он не знал жуткую легенду об этом доме. От нее он, любитель всего

необычного и загадочного, пришел бы в волнение: хозяин особняка якобы замуровал в стены подвала свою согрешившую дочь и по ночам там слышались какие-то стуки и жалобные стоны…

Следующее обсуждение «Катка» произошло через четыре месяца, 2 декабря, когда картина была в основном снята и смотрели первый черновой монтаж, или первую сборку, как говорят в кино. Опять противники картины ругали ее.

Некто Кочнев говорит, что в фильме тема богатых и бедных развита, а нужно было ее убрать. «При этом штамп и скука».

Журавлев по-прежнему стоит на своем, объясняет, что «не из ненависти, а из любви». Заявляет, что не раскрыт оригинальный замысел, из-за которого он поддерживал сценарий. Хотя оператор очень хороший.

Партийная дама с халой на голове (прости меня, Господи, не я же выдумал такие прически, я даму помню и по другим выступлениям) огорчена, «пока огорчена» и требует удалить из фильма сцены, где показаны «богатые и бедные».

Одни недовольны длиннотами, другие — отсутствием хорошего конца. Жалеют, что мало музыки, мало солирующей скрипки и что вообще упущена возможность сделать для детей подарок — снять музыкальный фильм.

Но у фильма есть и защитники. Известный, да, пожалуй, и знаменитый в то время писатель Лев Кассиль говорит: «Это все не штамп, а наоборот — опрокидывание штампа. Отпечатки талантливой молодости. Это талантливое содружество. Ощущение идущей молодости есть от первого до последнего кадра». Кассиля только не устраивает конец, в котором мальчик с печалью глядит в окно. Он советует: «Нужен гонг, открывающий ему мир».

Забегая вперед, скажу, что Тарковский прислушался к совету. В окончательном варианте фильма его герой в мечтах сбегает с лестницы, догоняет каток и садится рядом с водителем. На прекрасном замедленном плане в сопровождении чудесной музыки Вячеслава Овчинникова они удаляются от зрителя, неся ощущение сбывшейся мечты.

Критика полезна, если она конструктивна, а точнее, справедлива. Поэтому Тарковский и остановился в конечном счете на актере Владе Заманском в роли водителя, мягком, добром и очень глубоком актере.

Драматург Михаил Вольпин, человек в кино далеко не последний — автор сценариев «Волга-Волга», «Цирк», сейчас консультант Госкино, — останавливается на «длиннотах» фильма. «Относительно длиннот и медлительности. Это вопрос, конечно,

не ножниц. Ножницами тут не спасешь, потому что, если много вырезать, мы ничего не поймем, для чего сделана картина. Внимательное рассмотрение крохотных событий внутри дня жизни этого мальчика, конечно, требует какой-то медлительности… Чем дольше идет человек, тем больше мы начинаем переживать, тревожиться — что-то произойдет, где-то взорвется. Иногда вы нам так долго тянете переходы, и ничего не взрывается — тогда мы на вас в обиде. Вы применили незаконную меру воздействия».

Вот тут самое время отметить, что уже в первой картине Тарковского обозначена категория времени в длительности кадров. Не только бюрократами от кино, но и многими мастерами этот философско-художественный принцип будет восприниматься как простая затяжка действия. Всегда будут требовать сокращений, всегда Андрей будет мужественно сопротивляться. Кстати, вот что он сказал во время обсуждения «Катка и скрипки»: «Принято думать, что я страшно упрямый и все время со всеми спорю. У меня нет к этому оснований и желаний. Я просто не согласен с тем, что мне противно».

В конце концов фильм отмонтировали, записали музыку и показали генеральной дирекции 6 января 1961 года уже практически готовым. Оттуда тоже пошла критика. В основном она касалась темы «богатых и бедных». После просмотра наверху тему стали муссировать на очередном обсуждении. Таков порядок.

Некая теперь уж никому не известная тов. М. представляла на художественном совете педагогическую общественность: «Много еще у нас семей, которые не понимают нового, не понимают, что происходит. И отцы, и матери говорят своим детям: нет, на завод мы тебя не пустим, тебе надо поступать в любой институт». Понимай как хочешь.

Уже знакомая нам партийная дама с халой: «Если сын музыкант, это хорошо, только если отец и мать всю жизнь вкалывали. А для сына сделали исключение». И дальше гневается, почему в фильме сняты «красивый балкон, резные ножки рояля и очень крупным планом туалетный столик, эта нарядная дама». Одежда мальчика особенно ее возмущает: «…носочки… настоящий Гогочка, гениальность… Не случайно его презрительно называют „музыкант“. Это главный идейный порок фильма».

Ну что ж, мурло эпохи явлено. Можно этим возмущаться. Смертельно обидно, что генеральная дирекция поддерживает хмурые, всегда недовольные лица, выступающие якобы от рабочего класса. Только все это напрасно. Очень скоро фильм

будет известен и полетит по миру собирать премии на международных студенческих фестивалях. Да и во ВГИКе Андрею поставили пятерку и выдали диплом с отличием.

А на худсовете обсуждение шло к концу.

Вольпин высоко оценивает даже ошибки авторов. «Уйти с проторенной дороги, свернуть когда-то в нетоптанные чащи всегда сложно, и всегда легко заблудиться. И судить нужно не по результатам — пришли ли люди в нужный пункт, а как себя вели в этом лесу. А вели они себя превосходно. Они старались сказать свое слово, увидеть все своими глазами. Но что они в этом лесу заблудились и пришли не туда, для меня бесспорно».

Тарковский в ответ:

«Мне жаль, что картина наша (в ней много ошибок) судится как реалистическая. В этом весь вопрос. Наша задача была создать условность. Это не реализм Горького и Фурманова. Характеры развиваются в чисто условном плане, схематично, за что нас осуждают».

На него тут же набросились.

Кочнев: «Можно спорить по любым вопросам, но вам еще рано опрокидывать драматургию Горького и Фурманова».

Вольпин: «Тут я должен сказать в защиту Тарковского. Каждый молодой человек, который хочет заниматься новаторством, кого-то опрокидывает».

Как давно все это было…

Фильм открыл Андрею дорогу в большое кино.

«Иваново детство»

Буквально через три-четыре месяца после защиты дипломной работы Тарковскому предложили снять фильм по повести Владимира Богомолова «Иван».

У фильма была предыстория: его уже начали снимать, истратили половину денег, но закрыли из-за низкого качества снятого материала. Андрей долго не давал согласия на съемку, пока не сложилась концепция фильма, пока он не придумал сны Ивана — основной ключ будущего «Иванова детства». Когда его условия приняли, Андрей вместе с Кончаловским написал сценарий. Но в титрах их фамилии не значатся — стоят фамилии сценаристов В. Богомолова и М. Папавы, написавших первый вариант.

Об истории создания «Иванова детства» написано много статей, исследований, прекрасных воспоминаний. Мне же мало довелось пересекаться с Андреем в это время. Я был занят дипломом, уже выбрал натуру и проводил актерские пробы. Но когда узнал от Андрея, что на следующий день он показывает «Иваново детство» студийной дирекции и художественному совету, отложил дела и пришел на просмотр.

…Замелькали последние кадры фильма, вспыхнул свет. Впечатление было настолько сильным, что зал долго молчал. Потом дверь грохнула, в зал кто-то ворвался и тут же извинился за ошибку. Тут наконец напряжение лопнуло, начали вставать, выходить в коридор. Защелкали зажигалками, закурили, и тронулись искушенные профессионалы на обсуждение картины. Это было, как я вспоминаю, в последних числах мая 1962 года.

Солнце ярко светило в окна просторного кабинета худсовета «Мосфильма». Он был переполнен студийной редактурой, режиссерами, операторами. Те, кому не хватило стульев, стояли вдоль стен, кто не смог войти — толпились в открытых дверях. Пахло праздником и скандалом.

В кабинете весь генералитет — дирекция, главная редакция и руководство объединений. Обсуждение открыл директор «Мосфильма» В. Н. Сурин. Выступающие разделились на три группы: искренних и восторженных поклонников картины, насупленное начальство и «третью силу», выжидающую, кто победит, и лишь потом открывающую карты. Откровенно хвалили фильм люди из чужих объединений — терять им было нечего.

Андрей сидел посередине длинного стола, спиной к стене. Его разглядывали, затаив дыхание, следили за каждым выражением лица при каждой волне похвал или критики. Андрей

держался, как всегда в подобных ситуациях, напряженно и независимо, иногда что-то записывал в блокнот, однако чувствовалось, что он был сильно взволнован.

Помню выступление сидевшего рядом со мной главного редактора одного из объединений Бориса Григорьевича Кремнева. Он выступал в начале обсуждения, хвалил фильм, ни на кого не озираясь, смело, находя свежие слова, давно не звучавшие в этом кабинете. Кто выступал дальше, я не помню — помнится первое и яркое.

Начальники не спешили высказывать свое мнение, его даже по лицам нельзя было угадать. Они не хотели торопиться с выводами, пытались охладить восторги и найти в фильме, в отдельных сценах что-то еще не доработанное, вызывающее сомнения, двусмысленные толкования, чтобы, уцепившись за это, тормознуть картину. Напряжение нарастало.

Апогей наступил, когда поднялся Владимир Богомолов, автор повести «Иван» и один из авторов сценария. Богомолов волновался не меньше Тарковского. Он принимал участие в обсуждении первого варианта фильма, который снимал режиссер Э. Абалов (это его работу пришлось закрыть), и теперь понимал, что третьего варианта не будет. По лицу писателя волнами ходили нервные складки, на лбу напряглась жила, будто старый фронтовой шрам. Богомолов говорил, преодолевая бурю, клокотавшую в его душе, что фильм талантлив во всех отношениях. Он признал, что это ярко, необычно. И фильм Тарковского он принимает — вынужденно, но принимает. «Фильм яркий, но не мой», — заключил он.

Богомоловские слова решили участь фильма. Сурин с важным видом сказал, что, конечно, это не приемка фильма, «мы покажем его в Госкино и посоветуемся с товарищами». Но без всяких «товарищей» всем было ясно, что «Иваново детство» — событие!

На «Мосфильме» во всех коридорах загудели о новой картине. Ромм обходил студийные кабинеты, открывал двери и с порога говорил: «Посмотрите новый фильм моего ученика Тарковского!» А на показе для кинокритиков и журналистов в Белом зале Дома кино Михаил Ильич, представляя картину, сказал: «Сейчас вы увидите то, чего никогда не видели. Запомните это имя — Тарковский! Вы его еще услышите!»

Летом 1962-го я снимал свой диплом на «Мосфильме», а натуру для картины выбрал в Армении. Закончив натурные съемки, вернулся в Москву в конце августа. От Марины узнал, что Андрей с «Ивановым детством» уехал в Венецию на международный кинофестиваль. Наш сын и теща Мария Ивановна жили в то лето в Игнатьеве, том самом, где через одиннадцать

лет Андрей снимет «Зеркало».

Здесь я позволю себе маленькое отступление. После смерти Андрея в Игнатьево ездили многие его поклонники, в том числе знаменитый кинодокументалист из Германии Эббо Демант. Жаль, что не доехал до этих мест Александр Сокуров, когда снимал свою «Московскую элегию». А у Марины есть давняя мечта — поставить на месте, где снималось «Зеркало», памятный камень. Она этого не делает лишь потому, что хорошо знает обычаи своих соотечественников, любящих поизмываться над неохраняемыми памятниками.

Итак, приехав из Армении, я на несколько дней выбрался в Игнатьево. Как-то утром в первых числах сентября наша радиоточка на террасе вдруг заговорила (а она не всегда это делала). Шли последние известия, к которым мы не очень-то и прислушивались. Мария Ивановна возилась с керосинкой, ветераном всех ее «дач», я злостно пыхтел сигаретой на ступеньках. И вдруг в самом конце новостей радио — какое прекрасное изобретение человеческого гения! — сообщает, что на Венецианском кинофестивале (мы едва успели уши навострить) фильм «Иваново детство» Андрея Тарковского получил Главный приз — «Золотого льва Святого Марка». Мы не сразу осознали услышанное — Мария Ивановна, я и мой четырехлетний сын, лепивший Винни-Пуха из пластилина. Реакции были совершенно разные. Маленький сын продолжает лепить своего Пуха. Я не верю своим ушам, но не верить нельзя, и я начинаю разгораться тихим, неземным восторгом. Мария Ивановна, как всегда внешне сдержанная, сейчас сдержанна вдвойне. Понятно, что она очень рада, но ни ахов и охов, ни тем более криков «ура!» или чего-нибудь в этом роде нет. А жаль, я бы с радостью обнял ее, да не на ту нарвался. На лице ее я читал: «Я была уверена, что так и будет». А может, я это придумал.

Это было чудо — от Венеции до Игнатьева примерно четыре тысячи километров, и тем не менее сюда, до никому не известной деревни, дошла благая весть. Даже сын, хоть и был еще мал, почувствовал наше возбуждение. А вот хозяин избы, Павел Петрович Горчаков, через одиннадцать лет сыгравший самого себя в фильме «Зеркало», радио не слушал, а ходил себе в это утро по огороду и подрывал картошку.

Когда вернулись в Москву, поздравили Андрея у нас на Щипке. Кстати, через некоторое время после триумфа Андрея в Венеции пришла к нам бумажка из райжилотдела на его имя. Нас было прописано на двадцати метрах семь человек — больше, чем полагалось по норме. И великодушная районная власть предлагала Андрею и его жене комнату в пятнадцать квадратных

метров в коммунальной квартире деревянного дома в одном из Павловских переулков. Но Андрей уже получил новую квартиру от Госкино.

Нужно было видеть Андрея после награды! Он весь сиял, окрыленный славой, и это прорывалось сквозь всю его сдержанность, чуть ли не через взятый напрокат элегантный смокинг — свидетельство иных миров, запечатленный на известной фотографии 1962 года. Это была победа советской молодой режиссуры: премии получили, кроме Тарковского, Андрон Кончаловский за короткометражный фильм «Мальчик и голубь» и Юлий Карасик за фильм «Дикая собака Динго». Валентина Малявина, медсестра Маша из «Иванова детства», рассказывала позже, как уже зимой, после поездки с фильмом в Америку, Андрей на даче у Михалковых упал навзничь в сугроб, раскинул руки и воскликнул: «Я счастлив!»

Кстати, о поездке в США осенью 1962 года делегации советских кинематографистов. Она была составлена в основном из представителей старшего поколения. Был там и Михаил Ильич Ромм. Из молодых — только Андрей. Уже тогда старики недовольно роптали: «Тарковский ведет себя особняком, манкирует официальными встречами, где-то пропадает до утра». Другими словами, он вел себя свободно в свободной стране, и приставленному к группе стукачу нелегко было его догнать, уловить, предупредить о неполном соответствии. У Тарковского быстро появились знакомые, друзья, в частности Андрей Яблонский — переводчик, который подарил ему роман «Доктор Живаго» Бориса Пастернака на русском языке и серебряную кружечку для новорожденного сына Арсения. Вместе с запрещенным романом Андрей привез обиды живых классиков и упреки в зазнайстве.

А в советском кино родилось понятие «сложного» фильма, шли дискуссии на тему «сложного» кино.

Например, 22 августа, по-моему, 1963 года, на обсуждении фильма или сценария (сейчас точно не помню) Юлии Ипполитовны Солнцевой в объединении Григория Васильевича Александрова зашла речь о сложности восприятия творчества Довженко. Сценарист Папава, фамилия которого стоит в титрах «Иванова детства», сказал: «После просмотра фильма в „Ударнике“ вскочил молодой человек: „Я не понимаю, про что это. Зачем это? Зачем меня держат в таком напряжении?“ Тут же вскочил другой: „Не знаю почему, но это грандиозно! Я потом подумаю, почему это так хорошо! Я бы дал за эту картину сразу две Ленинских премии!“».

К этим словам можно добавить немного. Настоящие

СЛОЖНОСТИ у Тарковского будут впереди, а Ленинских премий и вообще советских премий ему никогда не придется увидеть.

Как монтировать в стиле Годара, не видев ни одного фильма Годара?

В 1962 году я снимал на «Мосфильме» короткометражку «Каменные километры». Пригласил Андрея посмотреть снятый материал. В зал пришли оба Андрея. После просмотра они настоятельно посоветовали монтировать этот материал в стиле Годара. «Обязательно в стиле Годара», — сказали. И ушли.

Фильмов Годара я в то время не видел, они были недоступны для просмотра большинству советских режиссеров. Годар был гошистом, «левым». Ромм, снимая в Париже эпизоды своей картины «А все-таки я верю», встречался с Годаром в университете Нантера, спорил с его политическим «левачеством», но не касался киноязыка этого выдающегося режиссера. Однако Годар в Париже, а мы в Москве. Его картины есть только в Белых Столбах, в киноархиве, и показывают их лишь привилегированным режиссерам, и то не всем. Тарковскому и Кончаловскому показывают: у них венецианские награды, за ними высокий статус Михалкова-папы. Оба Андрея пересмотрели Куросаву и Мидзогути, Бунюэля и Брессона, французскую «новую волну», усвоили приемы и находки этих мастеров. Правда, в Домах кино обеих столиц и в писательских домах на закрытых просмотрах можно было в эти годы увидеть польское, шведское и британское кино, так что более или менее полная информация о развитии кино в Риме, Париже, Стокгольме, Лондоне и Варшаве все-таки поступала, а значит, возникали и естественные взаимовлияния.

В этом смысле время было благосклонно к Тарковскому и его поколению. Одни только имена: Вадим Юсов, Герман Лавров, Георгий Рерберг, Михаил Ромадин, Александр Боим, Николай Двигубский — говорят о многом. О Коле Двигубском, его звали на французский лад Николя, пишу потому, что он приехал из Парижа. Это давало надежду, что времена смягчаются, что Запад и Восток ждет примирение, но не вышло. Через несколько лет Двигубский вернулся во Францию.

На Двигубского было приятно смотреть — по-русски курносый, красивый и, мне казалось, очень чистый и, главное, верующий молодой человек, что по тем временам было большой редкостью. Он был родом из старой эмигрантской семьи и так естественно вписался в избранный круг, как будто именно его там и не хватало.

Время шестидесятых, время взлета искусства, порождало чувство избранничества, ощущение себя талантом, даже гением. Об этом пишет Сергей Довлатов, говоря об «андеграунде». Он сам и круг его «гениев» не опускались до дешевого конформизма, не печатали халтуру ради денег, зарабатывая на жизнь службой дворницкой и прочей. Довлатов и круг людей искусства, о котором он пишет, далеко не единственные в этом роде. Московские гении того времени, правда, не работали в подвалах или дворниками. Московские таланты пребывали по большей части в интеллигентской среде, и чаще — в состоятельной. Отсюда возможность посещать ресторан, все тот же «Националь» — не для купеческих разгулов, а как бы по-парижски: просто вкусно пообедать, провести время с приятными людьми — художниками, скульпторами, музыкантами. Иные скажут — вели богемный образ жизни. Да нет же, нормальный образ жизни, где молодость и красота, искусство и поиски искусства, его открытия — все сливается в единый поток. Так и должно быть. Это отчасти по-пушкински: и веселье, и женщины, и искусство. Сколько было дискуссий, обмена мнений о просмотренных фильмах, выставках, сколько открытий и неожиданных наблюдений! И сколько додумывалось потом в одиночку. И все отозвалось, оставило след — в «Катке и скрипке», в «Первом учителе», в дебютах Ларисы Шепитько, Андрея Смирнова, в работах других режиссеров и операторов.

Ангел-хранитель

Об истории создания фильма «Андрей Рублев», он же «Страсти по Андрею», написано справедливо много. Я бы хотел в свою очередь начать рассказ с другого — о человеке, на фоне шестидесятых годов поистине замечательном и необыкновенном. Звали его Георгий Иванович Куницын (1922–1996). С некоторой оговоркой можно сказать: не было бы Куницына, не было бы и «Андрея Рублева». Или шире: не было бы в то «оттепельное» время людей, подобных Георгию Ивановичу, нашему кино пришлось бы совсем плохо. Недаром Андрей называл его ангелом-хранителем.

Был среди друзей Андрея, как говорится, еще один человек из верхов — Николай Владимирович Шишлин, руководитель группы консультантов международного отдела ЦК КПСС. Николай Владимирович, человек высокообразованный и тонкий, всегда принимал горячее участие в судьбе и карьере Тарковского. Дружил Тарковский и с известным журналистом-международником Станиславом Ивановичем Кондрашовым. Все

эти люди оказывали Андрею бескорыстную помощь, предупреждали его непродуманные шаги, разъясняли коварство государственной системы, учили дипломатии и выдержке. Думаю, всевозможные письма Андрея в ЦК, в адрес партийного съезда 1980 года были написаны после тщательной консультации с ними.

Но Куницын в жизни Андрея встретился раньше всех. Георгий Иванович по образованию — историк и доктор философских наук, литературовед и критик. Видимо, благодаря глубокому и разностороннему образованию он и оказался в шестидесятых годах в идеологическом отделе ЦК КПСС, в подотделе кино. По замыслу начальства, он должен был проводить четкую партийную линию в идеологических вопросах киноискусства. Никто и не подозревал, как близко к сердцу принимал Георгий Иванович начавшееся обновление в кинематографе. И так вот незаметно из рядового номенклатурного утенка вырос прекрасный лебедь, поклонник истинного искусства и смелый его защитник. Когда пришли к нему два талантливых молодых человека, Тарковский и Кончаловский, и положили на стол сценарий «Страсти по Андрею», Георгий Иванович сразу оценил оригинальность замысла и талантливость исполнения и тут же принялся помогать. Сначала небольшими замечаниями, советами. Из рассказов Андрея я запомнил такое его предложение: в сцене татарской расправы во Владимирском соборе одному из монахов (в фильме его будет играть Юрий Никулин) заливали горло расплавленным свинцом. Это исторический факт, только монах был греком. Георгий Иванович посоветовал сделать монаха русским. А потом Куницын сделал решающий ход (кстати, он великолепно играл в шахматы) — убедил Л. П. Погожеву, главного редактора журнала «Искусство кино», опубликовать сценарий. И он был напечатан, значит — прошел цензуру. В тех условиях это было самым важным звеном в многозвеньевой цепочке прохождения и утверждения сценария.

Георгий Иванович на этом не успокоился, он хотел, чтобы «Андрея Рублева» запустили в производство.

Вот что мне рассказал давний знакомый, писатель Александр Евсеевич Рекемчук, назначенный в начале шестидесятых годов главным редактором «Мосфильма» вместо Льва Шейнина, известного автора детективных романов и не менее известного следователя на процессах 1937–1938 годов.

«Когда я вошел в кабинет главного редактора „Мосфильма“, — рассказывает Рекемчук, — то увидел на столе записку от моего предшественника Л. Шейнина: „Сценарный портфель пуст“.

Пока я занимался изучением сценарного портфеля в объединениях (дело не быстрое), мне позвонил Куницын, для меня — большой начальник из идеологического отдела ЦК КПСС. Куницын спросил, читал ли я в журнале „Искусство кино“ сценарий молодых авторов „Страсти по Андрею“. Я ответил, что читал. „Ну, как он тебе?“ Говорю, что сценарий хороший, в нем много свежести и новизны.

„Тогда запускай!“ — услышал я в телефонной трубке зычный и довольный голос Куницына, означавший для меня приказ».

Итак, дело завертелось. Последнюю точку в этой сложной номенклатурной игре поставил Ильичев, высокий партийный начальник, стоявший наверху всей могущественной идеологической пирамиды. Когда к нему на подпись документа о запуске фильма пришел Тарковский (а в кабинет его буквально втолкнул Куницын), Ильичев задал странный на первый взгляд вопрос: «А когда вы собираетесь сдавать картину?» Режиссер ответил, что через два года. Ильичев посмотрел на взволнованное лицо Андрея и подписал бумагу. Вернул со словами: «Начинайте… Через два года меня уже не будет на этом месте».

Куницын хорошо знал нравы верхов. В ноябре 1965 года состоялся 1-й Учредительный съезд кинематографистов, на котором был создан Союз работников кинематографии. На съезде присутствовало все партийное руководство. Куницын посоветовал руководству кинематографическому — Л. А. Кулиджанову, С. А. Герасимову и А. В. Караганову — пойти в буфет пить чай. Там они застали все Политбюро и Брежнева. За чаем завязалась беседа. Стали спасать фильм Ромма «Обыкновенный фашизм» от нападок за якобы сходство фашистской эстетики с советской (а сходство, надо сказать, было большое). Но Брежнев покивал головой: «Да-да», и обвинения были сняты, а фильм выпущен на экран. За чаем были решены и другие важные вопросы[3]. Георгий Иванович ценил «кивание головы» Брежнева, помогавшее решать насущные дела кинематографа и членов его Политбюро.

В то время с Куницыным я знаком не был, знакомство произошло гораздо позже. Но иногда видел его на «Мосфильме» на больших партийных собраниях сидящим в президиуме, как все цековские товарищи и руководители Госкино. Георгий Иванович, высокий красивый человек с густой шапкой длинных темно-русых волос, выделялся из безликой массы партийных бюрократов искренним вниманием к словам выступавших ораторов. Но ораторы часто несли такую верноподданнейшую чушь, что у бедного Куницына голова падала, как подрубленная, и остро отточенным карандашом что-то выводила его рука на лежавших перед ним листках — может, заметки, а может быть, от отчаяния,

бессмысленные каракули. Собрания продолжались по три-четыре часа, так что бумаги изводилось немало. Обычно подобные заметки на роскошной веленевой бумаге важные чиновники с умным видом складывали вчетверо и прятали в боковые карманы своих заграничных пиджаков. Но как-то раз после окончания собрания я случайно оказался у стола президиума. Несколько листов остались на столе позабытыми. Боже мой, чего я там только не увидел, на этих листочках!

Это было после очередной накачки «Мосфильма» за «Андрея Рублева», «Асю Клячину» Кончаловского и «Осень» Смирнова. «Осень» ругали за отступление от генеральной линии, за камерность, за две молодые пары, которым почему-то все время хочется заниматься любовью. И хоть много уж там всего повырезали, но еще что-то осталось недорезанным. «Ну зачем про все это: объятия, поцелуи, ну сколько же можно говорить, что не это главное в жизни советского человека», — твердило руководство.

Так вот про листочки. На одном сплошные каракули и фраза: «Как все это возмутительно!», на других — изящные завитки, загадочные буквенные сокращения или подсчеты денежных трат. А вот что-то было нарисовано, но потом зачеркнуто. Заштриховано. Но под штриховкой можно было различить могучий фаллос. Вот она, великая сила искусства!

Я попытался вычислить создателя заштрихованного шедевра, но это оказалось трудной задачей: им мог быть любой, сидеть на собраниях по много часов — это же пытка. Каждый возмечтает.

Тем временем в высоких сферах над головой Куницына нависла гроза, что-то он там совершил «расходящееся с линией». Георгия Ивановича наказали, и «по собственному желанию» он был изгнан из ЦК. Злые языки, злорадствуя, дали ему прозвище «поп-расстрига». Было в этом прозвище некоторое основание: богатырская стать, длинные волосы, страстное отстаивание своих идеалов делали Куницына похожим на раскольника сродни протопопу Аввакуму. Ему дали работу в «Литературной газете», позже читал он лекции в Литинституте и эстетику в Институте им. Гнесиных. Потом, в девяностых годах, стал жить в Матвеевском, в Доме ветеранов кино. Вот тут-то случай и свел нас, все по Андреевой теме. Контакт наладился быстро, он был по-прежнему живой и жизнелюбивый человек, задумчивый и смешливый. Сыграли в шахматы, я ему с треском продул две партии. Георгий Иванович узнал, что я дублировал на «Мосфильме» картины Тарковского, и попросил показать ему «Ностальгию». Видеомагнитофона у меня в ту пору не было, и друзья организовали просмотр в доме Юлии Сидур, вдовы

замечательного скульптора Вадима Сидура. Про фильм Георгий Иванович сказал: «Это структурализм».

А вообще он был доволен, что его не забывают и помнят как человека, сыгравшего важную роль в запуске «Андрея Рублева».

Какой категории достоин Тарковский?

12 марта 1964 года на бюро художественного совета при генеральном директоре «Мосфильма» В. Н. Сурине обсуждался вопрос, какой конкретно режиссер какой категории достоин, то есть какую он получает — маленькую, среднюю или большую — зарплату.

В. НАУМОВ (режиссер, художественный руководитель объединения): В нашем объединении работает режиссер Тарковский, который несколько месяцев назад был ассистентом. Сейчас получил режиссера второй категории, причем министерство в лице т. Баскакова сказало, что на следующей же тарификации это будет изменено. Мы перечислили пять фамилий, которые тарифицируют на первую категорию (В. Азаров, Г. Данелия и др.), но некоторые не в большей степени достойны этого, чем Тарковский. Полтора года назад он получил вторую категорию, теперь ему нужно дать первую.

И. ПЫРЬЕВ (режиссер): После постановки «Ивана» Тарковскому дали вторую категорию, а после какой постановки ему давать первую?

В. НАУМОВ: После «Ивана» ему ничего не дали, он в течение полутора лет был ассистентом. Справедливо ли это? Конечно, нет.

И. ПЫРЬЕВ: Как можно после первой постановки давать первую категорию?

В. НАУМОВ: Чухрай получил сразу высшую категорию. «Сорок первый» и «Балладу о солдате» он ставил, будучи ассистентом.

И. ПЫРЬЕВ: На каком основании вы будете это делать?

В. НАУМОВ: На основании справедливости. Вы считаете, что Тарковский — режиссер первой категории?

И. ПЫРЬЕВ: Нет.

В. НАУМОВ: Азаров — да, а Тарковский нет?

И. ПЫРЬЕВ: Да.

Ю. РАЙЗМАН (режиссер): Нецелесообразно становиться на сугубо бюрократическую позицию. Нужен повод. Он, может быть, режиссер не только первой, но и высшей категории. Сейчас он будет запущен в производство, и объединение может подать в тарификационную комиссию ходатайство о переводе, ссылаясь на

то, что он приступил к новой постановке.

В. СУРИН (генеральный директор «Мосфильма»): Ничего вопиющего не произошло. Он сделал постановку, будучи ассистентом. Допустим, он мог бы получить первую категорию, но почему это должно быть так молниеносно?

В. НАУМОВ: Это человек, который полтора года в простое. Он голодает, но хочет снимать то, что близко его сердцу. Это человек, который вызывает у меня уважение, и в отношении его должно быть сделано хотя бы то, что сделано на самом деле.

В. СУРИН: У меня он такого уважения не вызывает. Я люблю молодежь и очень ценю людей. И наоборот, удивляюсь и злюсь, как молодой человек столько времени ничего не делает.

И. ПЫРЬЕВ: Первая категория не выведет его из простоя.

В. СУРИН: Если советский молодой человек, получивший у нас образование, кроме «Рублева» ничего не видит и не знает, это не вызывает сочувствия.

В. НАУМОВ: Но может же художник иметь право высказаться…

Между тем слава «Иванова детства» обернулась для Андрея новой двухкомнатной квартирой у Курского вокзала, которую он получил от Госкино в конце 1962 года после своего венецианского триумфа.

Переехав на улицу Чкалова, Андрей получил возможность принимать старых и новых друзей и поклонников, которых у него становилось по мере возрастания славы все больше и больше. Помню моду того времени на свечи. У Андрея они появились в большом количестве, воткнутые в горлышки пустых бутылок, по которым стекал разноцветный воск. Такие застывшие восковые сталактиты — изюминки дизайна бедного советского времени. Потом друзья-художники стали дарить картины, рисунки, стены украсились, складывался интерьер квартиры человека искусства. Появились первые заграничные подарки — свидетельства новых знакомств, гостей, заграничных поездок: Индия, Цейлон, Америка…

Я был занят в то время дипломом и стал реже видеть Андрея. К нам на Щипок, к Марии Ивановне и Марине, он иногда приходил, и всегда это было любопытное зрелище. Появлялся, заранее созвонившись, с неизменным букетом роз. Шумные объятия, радостные восклицания были не приняты в этой семье — Андрей чинно, по правилам, обрезал розы, ставня в воду. В нарочито сдержанной паузе еле слышны были счастливое материнское ворчание-урчание, безнадежная попытка вернуть сына, а не знаменитость. Андрей силился соответствовать моменту, терпел шутливое поглаживание материнской руки по

вихрастому затылку, иронично обводил взглядом тесные комнаты, где прошли двадцать три года его жизни. Иногда виделись мы и в доме его отца.

«Каждая последующая жена хуже предыдущей»

«Каждая последующая жена хуже предыдущей», — говаривал отец Андрея, Арсений Тарковский, трижды женатый в своей жизни и, не знаю, бывший ли счастлив по-настоящему хоть раз. Вины его, наверное, в этом не было. Человек необыкновенной красоты, временами тяжко грустный, временами же неудержимо легкий и веселый, как дитя, он был окружен друзьями и просто влюбленными в него женщинами, поклонниками, восторженными учениками, которых добросовестно учил ремеслу поэта. Молодым Арсением увлечена была Марина Цветаева, он, влюбленный в свою вторую жену, намеренно ее избегал. Известны стихи об этом и Тарковского, и Цветаевой.

Впервые об Арсении Александровиче я услышал от Михаила Ильича Ромма. Он сказал нам, студентам-первокурсникам, что у Андрея отец — поэт-переводчик. Я тогда не знал ни одной строчки Тарковского-старшего, да и как знать, когда стихи его в те годы не издавались. Все пришло позже — и знакомство, и стихи, и даже родственные отношения. На Щипке я и увидел впервые своего тестя. Случилось это почти пятьдесят лет назад, Арсению Александровичу шел тогда пятьдесят второй год. До выхода его первой книги оставалось еще четыре года.

Обычно Арсений Александрович приезжал к нам на такси, входил в тесную комнату, где когда-то жил сам и где теперь ему трудно было передвигаться на костылях, усаживался. Он приносил с собой какой-то особый мир, который был понятен и близок его родным, но мало понятен мне, да меня в этот мир на первых порах и не впускали. Многое было мне странно: ни приветствий, ни выражений открытой радости при встрече… После некоторой паузы, пока Арсений Александрович переводил дыхание, начинались расспросы о жизни, о здоровье, на что мой тесть обычно загадочно отвечал: «Все как-то относительно» — и вдруг неожиданно улыбался. Разговор шел с остановками. Да и вряд ли это можно было назвать разговором, больше молчали. В молчании ставила Марина на стол нехитрое угощение, в молчании Мария Ивановна открывала форточку и закуривала. Тогда мне все Тарковские казались похожими на сектантов или заговорщиков…

Иногда Арсений Александрович приезжал вместе с женой Татьяной Алексеевной Озерской, которая водила их машину.

Всем своим видом она составляла странный диссонанс с аскетической бедностью семьи Марии Ивановны, да, пожалуй, и самим духом этой семьи. Поначалу я мог лишь неясно это чувствовать, тем более что после ухода этой необычной для меня пары не возникало никаких разговоров или пересудов, что для меня, выросшего в другой среде, было не совсем привычно.

Помню один приезд Тарковских. Татьяна Алексеевна села за столом радом с отцом Марины и весь вечер держала его под руку, чем меня очень озадачила. Ну держит под руку и не отпускает. У Арсения Александровича вид стреноженного нахохлившегося сокола. Чего это она?!

После ухода гостей я не выдержал и спросил Марию Ивановну, что она думает по поводу этой дамы. «Знаешь, Сашка, мне Татьяна ясна, многое о ней мне известно, но мой тебе совет — составляй сам свое мнение о людях, не опирайся на чужое». Так я получил от Марии Ивановны первый жизненный урок. И было их в моей жизни еще немало!

А жизнь моя в ту пору складывалась непросто: не ладилось с дипломной работой, с выбором сценарного материала, будущее было неопределенно, на душе тревожно…

Вскоре у нас с Мариной родился сын. Арсений Александрович глубоко переживал рождение внука. С одной стороны, он был потрясен, что стал дедом, не раз шутливо сетовал с библейской интонацией, что мы возвели его в новый ранг, с другой — умилялся младенцем, был растроган, по-особому нежен с дочерью. Ко дню возвращения Марины из роддома отец привез для нее новую кровать с полированной спинкой.

Арсений Александрович ушел из семьи давно. И все равно, благодаря Марии Ивановне он был их единственный и любимый. Боли было много, но Мария Ивановна делала все, чтобы дети общались с отцом, не теряли с ним связи. Вдумайтесь только: у Марии Ивановны были вполне хорошие, даже дружественные отношения с Антониной Александровной, второй женой Арсения Александровича, красивым, добрым человеком.

В один и тот же счастливый 1962 год Андрей получил Гран-при Венецианского фестиваля за «Иваново детство», а Арсений Александрович выпустил свою первую книгу «Перед снегом». Отец радовался славе сына. Шутливо поглаживал его по плечу, приговаривал: «Талант, талант», — и чувствовалось в этом во всем, как самому поэту недоставало такого признания в молодые годы. Тут было и начало их мужской дружбы, и тайна любви художников, всегда готовых удивляться чуду стихов и чуду кино.

Видеть, как отец и сын общаются наедине, ведут веселую и

мудрую беседу о тайнах искусства как два равных и близких по духу творца, мне приходилось нечасто. Когда я заходил к ним в комнату, на моих глазах закрывались створки их душ, как закрываются створки беззубки, когда ее вытаскивают из воды. Порой чувствовал я неловкость своего положения, поэтому, извинившись, под каким-то предлогом оставлял их вдвоем, если уж окончательно не раздавалось громогласное и решительное: «Саша! Куда ты? А кто коньяк пить будет?»

Одно время я не встречался с тестем, работая не в Москве, а когда вернулся, то и я уже был другим, и Арсений Александрович изменился. Я утвердился в положении мужа его дочери, за моей спиной было несколько фильмов, и я чувствовал себя более уверенным. Арсений Александрович признал во мне (почти) своего человека, и мне стало с ним легче общаться.

Когда Андрей женился в первый раз, отец радушно принимал сына и его жену и в Москве, и на даче в Голицыне. Там радом, в бывшей дореволюционной даче Корша, был Дом творчества писателей. Поэты и писатели, жившие по путевкам или снимавшие комнаты в поселке, считали своим долгом навестить Арсения Александровича, поэтому в доме постоянно бывали люди. Татьяна Алексеевна, жена Арсения Александровича, любила общество, любила быть его центром. Приходили к ним знакомые писатели, сыпались сплетни и байки, анекдоты. Часто играли в карты — в кинга, в покер. Наверное, и Андрею, и его жене тоже нравились эти не отягощенные проблемами визиты. Неплохо. Жаль, что подобное времяпровождение мало способствовало настоящим, интимно-глубоким встречам и разговорам отца и сына. И вряд ли Андрей знал, что его мать в это время страдает от отсутствия внимания сына и невестки.

Знал ли Андрей про молодость отца после его приезда из Елисаветграда (Кировограда) в Москву? А прошла она в скитаниях по чужим углам — удел любого провинциала. Какое-то время Арсений Александрович жил у поэта и переводчика Георгия Шенгели — обитал под столом, куда для работы даже провел электрическую лампочку Как-то ночевал под рододендроном в зале, где проводились «Никитинские субботники».

Снимал комнату на Двадцать первой версте Белорусской железной дороги. В молодости, по рассказам Марии Ивановны, Арсений Александрович был удивительно подвижным, ловким, мог быстро, как обезьяна, взобраться на дерево, повиснуть вниз головой. Нырял и плавал с удовольствием и подолгу.

Когда началась война, Арсений Александрович добровольцем ушел на фронт, работал во фронтовой газете. Часто бывал на

передовой. Роковым днем 13 декабря 1943 года столкнулся с группой немецких разведчиков. Был ранен в ногу разрывной пулей. Перенес несколько ампутаций — газовая гангрена поднималась все выше. Военные страницы биографии отца Андрей, конечно, знал. Глубоко переживал ранение отца, ампутацию ноги.

Фронтовое ранение резко изменило образ жизни Арсения Александровича, сделало его малоподвижным, что совершенно противоречило его характеру. Эту трагедию Арсений Александрович мужественно нес в себе, но глубоко запрятанная боль была с ним постоянно. Дети не могли не чувствовать нависшую над отцом тень несчастья.

Татьяна Алексеевна Озерская, третья жена Арсения Александровича, играла в семье ведущую роль. Арсений Александрович был очень зависим от жены. Костыли, костыли, как они усложняли жизнь! Первое время они жили в ее квартире в Варсонофьевском переулке, в мансарде на шестом этаже. Мне было трудно подниматься пешком по черной лестнице на шестой этаж — не было лифта. А ему на костылях каково?!

Лет через десять, в конце пятидесятых, на Аэропортовской улице в первом писательском доме Арсений Александрович получил кооперативную квартиру, конечно же с лифтом. Он с энтузиазмом занялся обустройством своего нового жилья: расставил по полкам книги, разложил по местам ручки и карандаши, пишущую машинку, очки (всегда в хорошей оправе), лупы, бинокли; магниты, несессеры с набором ножниц, пилок и щипчиков, дорогие одеколоны, бритвы, почтовые наборы, наборы инструментов. Почетное место заняли телескопы, главная его гордость.

Шестидесятые годы… Из девяностых они кажутся ностальгически прекрасными. У Арсения Александровича издавались книги, ширилась его известность, «шли стихи», как говорят поэты, появились ученики. Удивительна была взаимная любовь мастера и молодых поэтов.

Появились и деньги. Можно было воплотить мир своих тайных желаний, может быть по-детски эгоистично. Получив гонорар, мой тесть, обычно не заходя домой, пропадал в магазинах, самых разных — книжных, антикварных и, конечно, кондитерских. На следующий день все повторялось в прежней последовательности, деньги таяли на глазах. Зато замечал я явное удовлетворение Арсения Александровича от приобретения какой-нибудь восьмой по счету пенковой трубки. Хотя нередко он испытывал разочарование и смущение от сделанных в азарте покупок.

Все у Арсения Александровича было отменным, он знал толк в хороших вещах. Но не подумайте, что он был сибаритом. Он был большим тружеником. Понимал вкус труда, постоянно что-то ремонтировал, чинил, клеил.

Помню историю с починкой пишущей машинки. Это была подлинная драма с завязкой, кульминацией и развязкой. Он разбирал машинку на составные части, потом собирал ее, причем несколько деталей после сборки всегда оставалось на столе. Приходилось разбирать машинку снова. Это могло продолжаться всю ночь и весь следующий день, и только после того, как работа была доведена до конца, он откидывался на спинку стула в полном изнеможении. Как-то, не сходя с места, Арсений Александрович несколько дней склеивал венецианскую люстру, висевшую еще в Варсонофьевском переулке, — ее по неловкости разбила жившая там знакомая. Потом люстра висела в его комнате на Аэропортовской, освещала уютные любимые вещи — свидетельства стабильности, надежности установившейся жизни.

И если задаться вопросом, что унаследовал сын от отца, не говоря о такой «мелочи», как талант, то вот эту страсть и любовь к работе с «мелким предметом». В кино это выразительность детали, ее рождение в замысле и точная организация в кадре. Фотографы на фильмах Тарковского снимали режиссера, всегда что-то поправлявшего в кадре. То переставит с места на место пустяковую вещь, то поправит ветку… А сколько работал над натюрмортами в своих фильмах, над макетом дома в «Жертвоприношении», сколько выдумки и искусного труда вложено в знаменитые панорамы по воде в «Сталкере», на снегу в «Жертвоприношении», для которых он находил простые, но и странные вещи, выражающие и метафизику жизни, и горький, тупиковый опыт человеческой истории.

Маленькая киностудия в Кишиневе

Вернувшись из Армении с натурных съемок моей дипломной работы «Каменные километры», я застал Тарковского и Кончаловского за работой над «Андреем Рублевым». Вообще-то идея постановки фильма о великом русском иконописце изначально принадлежала Василию Ливанову, замечательному актеру и известному режиссеру. Он со своим иконописным лицом мечтал сыграть роль Рублева и, встретившись с Андроном Кончаловским, рассказал ему о своем замысле. Но он не мог предположить, что идея, попавшая в руки «двух Андреев», к нему уже не вернется. Такие вещи просто не проходят: между Тарковским и Ливановым в ресторане ЦДЛ состоялась дуэль —

легкая, но от души, рукопашная схватка.

Не с нее ли начиналась многострадальная эпопея «Андрея Рублева»?

Моя же судьба (невольно приходится в ходе рассказа о Тарковском говорить и о себе) складывалась по-своему: хотя я и был штатным режиссером «Мосфильма», но получить постановку на студии было трудно. Дипломную мою двухчастевку удачной не назовешь. В частной беседе с директором объединения Бицем узнал, что Пырьев не собирается давать мне постановку. В полном унынии я размышлял о том, что же мне делать дальше, когда из Кишинева приехал директор киностудии Леонид Григорьевич Мурса. Он искал режиссера для постановки фильма по сценарию Георгэ Маларчука. Прежде всего он поехал к Михаилу Ильичу Ромму. Ромм сказал: «У меня на курсе учились два студента — Гордон и Тарковский, — оба интересные, и я еще не знаю, который из них лучше. Тарковский сейчас занят, снимает картину, а Гордон свободен». Узнал я об этих словах Михаила Ильича значительно позже и оценил его доброе отношение ко мне и умение подороже «продавать» своих учеников, чтобы те не засиживались годами в ассистентах, не оставались без работы.

Так я начал работать на студии «Молдова-филм» и снял свою первую полнометражную картину «Последняя ночь в раю» с Еленой Кузьминой в главной роли. Я не хочу сравнивать мою скромную работу с «Ивановым детством» Тарковского, но было в них общее: мы оба взялись за постановки фильмов с ограниченным бюджетом, заваленных предыдущими режиссерами. Наверное, я оправдал надежды руководства кишиневской студии, потому что сразу же получил приглашение на съемку следующей картины «Сергей Лазо». И никак не мог предполагать, что снова встречусь с Тарковским в работе над этим фильмом. Именно об этой истории мне и хочется рассказать подробнее.

Сергей Лазо, молдаванин по национальности и дворянин по происхождению, участник и герой Гражданской войны, молодой командующий Красной армии, в двадцать семь лет был сожжен японцами в паровозной топке. Фильм о нем стоял в планах молдавской студии.

Сначала к работе привлекли молодого Валерия Гажиу, сценариста фильма «Человек идет за солнцем» (режиссер Михаил Калик, оператор Леонид Дербенев) поэтического, свежего, ярко изобразительного. Была надежда, что и фильм о Сергее Лазо будет новым словом в каноническом жанре. Однако Гажиу сценария так и не написал, а я напрасно потерял год в ожиданиях. Тогда за работу взялся Георгэ Маларчук, сценарист

моего предыдущего фильма. Мы стали изучать исторический и биографический материал, проехали по местам боевого пути героя от Молдавии через Сибирь — Красноярск, Чита, Улан-Удэ и другие города — и закончили поездку во Владивостоке. Съездили, конечно, и на станцию Лазо, место гибели нашего героя. Это продолжалось почти два года, сценарий дважды переписывался, но до окончания работы было еще далеко. Так что у меня находилось время для пересечения с Андреем.

Две встречи с Андреем

У Тарковского в ту пору развернулись масштабные съемки «Андрея Рублева».

Из писем родных, из редких поездок в Москву я узнавал, что все на «Рублеве» идет хорошо, группа влюблена в сценарий, в Тарковского, в оператора Юсова. Я радовался за Андрея: у него отличный сценарий, прекрасный оператор, лучшая съемочная аппаратура, пленка. А какие удивительные места съемок — Суздаль, Владимир, Изборск.

Бывая в Москве по делам, я первым делом шел на родной «Мосфильм», который часто оказывал помощь республиканским студиям первоклассными кадрами гримеров, монтажеров, исполнителей конных трюков. В один из приездов в коридоре монтажного цеха я едва не столкнулся лоб в лоб с Андреем, когда он выходил из просмотрового зала с Люсей Фейгиновой, монтажером всех его фильмов.

У режиссеров, покидающих зал после первого просмотра снятого материала, бывают очень разные лица. У одних — острое ощущение недовольства, провала, у других — молчаливая задумчивость, у третьих — детская нескрываемая радость. Легендарный комедиограф Леонид Гайдай часто выходил из просмотрового зала с лицом усталым и мрачным.

На лице у Андрея прочитать нельзя было ничего, настолько он был весь в себе, настолько просмотренный материал был оценен им по его собственной шкале. Скорее всего, он в глубине души счастливо удивлялся совпадению задуманного и достигнутого.

А тогда, выходя из зала, он автоматически кивнул мне, потом, пройдя несколько шагов, остановился, оглянулся и жестом попросил обождать, пока он закончит разговор с Людмилой Борисовной.

Как я уже говорил, из-за съемок «Рублева» и моей работы в Молдавии наши встречи с Андреем были нечасты и, странно, носили какой-то роковой характер — все были связаны с

травмами Андрея, полученными на съемках.

Закончив разговор, Андрей, прихрамывая, подошел ко мне. Вижу, что опирается он на палку.

— Ты свободен?

— Тогда поехали со мной. Только в темпе, тут полно любопытных… разных, перехватят…

— Шпионов, что ли? — недоумевал я.

— Вот именно. Ты темпуй, я не отстану.

Мы вышли на улицу, и Андрей, бросив палку в открытое окно студийной машины, которая стояла у выхода из монтажного цеха, довольно ловко устроился на сиденье.

— В «Националь», — кивнул он водителю.

Машина тронулась. Я взял в руки его палку. Палочка оказалась самой обыкновенной, такую можно было купить в каждой аптеке.

Тут Андрей сказал:

— А я помню твой армейский случай, когда тебе пушкой сломало ногу, и ты лежал в госпитале, и к тебе приходил Валя Коновалов.

— Хорошая у тебя память. Но что с тобой-то? С ногой что?

— Да ничего особенного. Немного на лошади поездил.

Он решительно повернулся ко мне и спросил:

— Как твои дела?

Меня-то, конечно, как бывшего конника, интересовали подробности, но Андрей явно уклонялся от ответа.

Через несколько дней в группе мне рассказали, как было дело. После съемки Андрей попросил подать ему оседланную лошадь, захотел порысить. Только что была отснята сцена штурма татарской конницей Владимира, и остальных возбужденных, потных лошадей повели на отдых. Лошадь, на которую сел Андрей, сразу поняла, что всадник неопытный, и сорвалась в галоп. Инстинкт нес ее за стадом. Остановить ее в тот момент было под силу только опытному бывалому наезднику. Андрей не удержал поводьев, начал сползать, цепляясь за луку седла, и очутился на земле. Нога застряла в стремени, лошадь волокла его по земле. Все бросились вдогонку, окружили и в конце концов остановили лошадь. Андрей высвободил ногу, встал, досадливо поморщился, улыбнулся и, прихрамывая, пошел. Боль, которую он не почувствовал сразу, усиливалась с каждым шагом. Врач, осмотрев ногу, велел Андрею лежать. Пришлось сделать перерыв в работе.

Но ничего этого, сидя в машине, Тарковский мне и не думал рассказывать. Сказал, что нет худа без добра, что только в перерыве работы и есть возможность, слава богу, внимательно

отсмотреть и обдумать снятый материал.

Мы подъехали к «Националю», отпустили машину и вошли в холл знаменитого ресторана. У дверей толпилась громадная очередь, хотя можно было с уверенностью сказать, зная ресторанные порядки, что в зале будет полно свободных мест. Когда подошли к дверям, швейцар, в бороде и галунах, узнав Андрея, приоткрыл дверь так, чтобы только мы двое смогли пройти. Правой рукой он умело придерживал дверь, а левой ставил твердый заслон любителям социальной справедливости, абсолютно игнорируя их ропот и возмущение.

В зале, как мы и думали, было тихо, пусто и прохладно. Нас подвели к столику, Андрей осмотрелся, пристроил палочку на спинку кресла, и мы сели. «Националь» был ему хорошо знаком. Это было излюбленное место встреч московской элиты, и писательской, и киношной. Андрей показал: «Вот столик, где сиживал Юрий Олеша, вот столик Михаила Светлова».

Сидели, обедали. Андрей повторил, что обожает вот такие перерывы в съемках, осмыслить отснятый материал трудно в съемочном конвейере. Он показался мне уверенным в себе, увлеченным работой. О его личной жизни разговора не было, хотя я и знал, что с ним происходит, и он знал, что я знаю, и молчаливо был мне благодарен, что я не касаюсь больной темы.

Месяца через полтора я опять по делам прилетел в Москву, договорился о съемках с тем самым конным мосфильмовским полком, который обслуживал «Рублева». Вообще же полк этот был создан для съемок «Войны и мира» Сергея Федоровича Бондарчука. Закончив переговоры, я спустился вниз и снова неожиданно встретился с Андреем в центральном вестибюле «Мосфильма».

У Андрея была подозрительно веселая улыбка. Я внимательно вгляделся в него и увидел, что на этот раз у него была повреждена рука. Она была загипсована от локтя до кисти и укреплена лангеткой.

— Значит, опять перерыв в съемках? — догадался я. Андрей в ответ только пошевелил пальцами загипсованной руки.

— Как у тебя со временем, можешь подождать полчаса?

— Конечно, — ответил я.

— Тогда встретимся здесь же.

Через полчаса мы ехали в той же машине, но к другой гостинице, «Советская», что на Ленинградском проспекте. Я держал в руках завернутую в мягкую белую бумагу бутылку кьянти. Андрей расслабился, улыбался. Мы ехали в гости к его знакомой — итальянской журналистке, которая хотела взять у него интервью.

Приехали в «Советскую», поднялись в просторный и светлый номер. Итальянка оказалась пухленькой сексапильной дамочкой лет двадцати пяти, смешливой и говорливой. Она с акцентом, но свободно объяснялась по-русски. Мы посидели, выпили вина, об интервью почему-то речи не заходило, зато на столе появилось несколько новых бутылок. Через некоторое время я посчитал свою миссию выполненной и стал прощаться, к явному удовольствию веселой иностранки. Напоследок я вопросительно взглянул на Андрееву лангетку, он ответил своим паролем — пошевелил пальцами загипсованной руки.

Похороны бабушки

Андрей, говоря по правде, мало общался с родственниками. С ними ему было скучно и неинтересно. Ему казалось, что он теряет драгоценное время жизни. Мария Ивановна печенкой чувствовала характер человека, глубоко разбиралась в людях, видя даже в мелочах очень многое. Андрей был в нее, наблюдательности у него хватало, но… все равно родни бежал.

Успехи, знаменитые друзья, любовь к искусству и само творчество увлекли его, и было ему не до родных, даже самых близких. И я, и Марина оказались на обочине его интересов, вне его круга. Мешало общению с родными, конечно, и то сладкое женское добавление, без которого не обходятся интересные компании, от чего Андрей по моральным соображениям меня, как мужа своей сестры, оберегал. Да и время это совпало с моей работой в Молдавии.

У Андрея и Марины была бабушка, добрая, безответная Вера Николаевна, покорно принимавшая свою тяжкую старость. В восемьдесят шесть лет она сломала шейку бедра. «Скорая», больница, как в таких случаях водится, и смерть дома, на своей кровати, за старинным зеркальным шкафом восемнадцатого века, — все-таки Вера Николаевна — дворянка из старинного рода Дубасовых.

Семейное совещание, звонок Андрею. Приезжает. Заказываем гроб, похоронный автобус и везем бабушку в часовню Даниловского кладбища. Смерть Веры Николаевны — первая в жизни Андрея из круга близких родственников. Для меня тоже. Андрею тридцать четыре года. Сейчас он задумчив и деловит одновременно.

Темным октябрьским вечером по сырой, жирной, усыпанной желтыми осенними листьями земле похоронная машина делает вязкую круговую роспись и задом сдает к часовне. Мы вышли из машины в темноту. Тянет влажным холодом. Дверь часовни

закрыта. Закурили, огонек сигарет слегка обнадежил. Слышим какой-то слишком мягкий басовитый голос приближающегося из темноты человека — церковного старосты, как выяснилось.

— Сейчас, милые! Все устроим как надо. Будьте покойны!

Староста открывает двери часовни, зажигает свет, и мы вносим гроб и ставим его на стол. Староста заботливо укрывает гроб покрывалом и останавливает свой взгляд на нас, хочет понять наше состояние душ, наверное. Какое оно? Горестное, равнодушное? Вряд ли мы по-настоящему верующие. И здесь он угадал.

— Будьте покойны, молодые люди! Все будет по-хорошему, по-божески!

Андрей тянет ко мне руку, и я передаю ему деньги, рублей тридцать. Теперь мы разглядели старосту, сытого, круглолицего, с маслянистым лицом, прямо с картины художников-передвижников. И в пушистых рыжих усах.

Взял деньги, достойно положил их в карман и опять посмотрел на нас. Он понимал, что перед ним два молодых человека, впервые столкнувшихся с тайной смерти. Наступила пауза. Сладкий хмельной аромат шел от старосты. И вдруг из него, точнее, через него, на нас полилось что-то успокаивающее, какие-то умиротворяющие волны окутывали нас. Андрей стоял опустив голову и долго ее не поднимал.

— Покойница ваша под Божьей крышей! Теперь, молодые люди, ни о чем не беспокойтесь. Завтра отпоем, Божью благодать получим!

Мы молча шли по улице. На душе была печаль, но какая-то светлая. В голове бродили мысли о смерти, о бессмысленности земной суеты, мысли, неведомые раньше, слышанные или читанные когда-то, а теперь реально переживаемые. Но главным нашим чувством было чувство облегчения, потому что этот слегка подвыпивший церковный староста взял на себя заботу об усопшей, а с этой заботой — и часть нашего горя, нашего страха перед смертью.

Нас с Андреем объединила в тот вечер наша скорбная мужская обязанность. Мы пережили это вместе и стали ближе друг другу. И эти переживания объединили нас надолго.

Был осенний холодный день, когда хоронили Веру Николаевну. Дождь то упорно поливал собравшихся на скорбное погребение, то прерывался сильным ветром. Марина стояла у гроба и, плача, гладила лицо бабушки. Они очень любили друг друга, для Марины это была первая большая потеря. Приехал на похороны Арсений Александрович. Сказать, что Маринин отец был человеком, который постоянно, изо дня в день заботился о

своих близких, я не могу. Он был из тех людей, у которых любовь и внимание проявляются спонтанно, совпадая с получением гонорара или отлучкой жены. Но когда случались в семье важные события, радостные или печальные — рождения, похороны, — он обязательно принимал в них участие.

Неподвижно, как скала, стоял Арсений Александрович, по лицу потоками лилась вода, и мысли его были где-то далеко-далеко… В нем угадывался фаталист, открытый всем ветрам жизни. На лице его читалось то христианское смирение, то стойкое упорство в противостоянии ударам судьбы. В этом и состоял стержень его характера. В этом Андрей был похож на отца, хотя и по-своему.

Зима в Одессе

Тем временем подготовительный период «Сергея Лазо» заканчивался, и в феврале 1967 года я начал съемки фильма в Одессе. На мое счастье, Одессу завалило снегом, что для южного города было большой редкостью. К тому же грянули такие сильные морозы, что батальные съемки вообще остановились, так как в пулеметах замерзала оружейная смазка и они переставали стрелять. Военный консультант фильма генерал-полковник Н. С. Осликовский успокаивал меня: «У нас и во время войны зимой оружие не всегда стреляло. Железо что? Люди замерзали. Людей палками били, чтобы они не спали по ночам. Азиаты пачками замерзали. Вот их сильно лупили. Вот тогда все и застреляло, и войну мы выиграли!» Осликовский был Героем Советского Союза, во время войны командовал кавалерийским корпусом. У Бондарчука в работе над киноэпопеей «Война и мир» Осликовский работал военным консультантом. Я был в восхищении от генерала, от его военной дисциплинированности и пунктуальности. Когда между обедом и началом съемки оставалось немного времени, он ложился на постель в своем номере люкс совершенно одетым, слегка расслабив ремни, с головой накрывался плащ-палаткой, и лишь шпоры на сапогах выглядывали наружу.

Помню смешной эпизод во время зимних съемок. Съемочная группа и солдаты, участники массовых сцен, укрылись от пронизывающего ледяного ветра в каком-то дворе. Солдаты притоптывали ногами, толкались, боролись друг с другом, чтобы согреться, и, естественно, матерились. Из двери черной лестницы появилась живописная фигура — старая еврейка в каких-то невообразимых лохмотьях, с мусорным ведром в руке прошествовала через двор к помойным бакам. Проходя мимо

матерящихся солдат, старуха сделала выразительный жест рукой и громко сказала: «Ша-а! Только, пожалуйста, без матушки!» После такой реплики солдаты притихли, а генерал Осликовский сказал: «Вот с этой бабкой я бы в разведку пошел!»

Полет в Кишинев

Весной я позвонил Андрею и рассказал о своих делах, о трудностях со сценарием. Я видел, что Георгэ Маларчук исчерпал свои возможности, а я ничем не мог ему помочь. Особенно меня не устраивал финал. Андрей ответил: «Вези отснятый материал в Москву, посмотрим, может быть, чем-то и помогу».

Я приехал. Андрей посмотрел материал, прочитал сценарий. Материал оценил как средний, а сценарий как «нечто ужасное», это было его любимое выражение. Еще любил выражение «чудовищное». Сказал, что со сценарием поможет, но позже, сейчас занят — занимается поправками к «Рублеву». Посоветовал доснять некоторые сцены, например ту, где Лазо, рискуя жизнью, спасает зерно из горящего склада. Еще порекомендовал подробнее снять эпизод «Поезд повешенных», основанный на подлинном факте времен Гражданской войны, убеждал не бояться будущих упреков в жестокости и натурализме — страшных ярлыков тех лет, с которыми он сам столкнулся при сдаче «Андрея Рублева».

В июле Андрей наконец освободился. В этот раз я увидел его сильно изменившимся. Он похудел, осунулся. Сказал, что Госкино замучило его поправками к «Рублеву», что он наплевал на все и даже не пришел на последнее обсуждение картины мосфильмовским худсоветом.

Мы собрались в Кишинев, взяли билет на самолет, поехали во Внуково и — опоздали: трап на наших глазах отъезжал от самолета. Мелькнула мысль о дурной примете. Вместе с нами опоздала к самолету незнакомая нам молодая женщина, прилетевшая откуда-то из Сибири. Андрей пожалел ее, и мы втроем поехали ко мне. Марина обрадовалась нашему неожиданному появлению, и мы по-домашнему провели вечер.

На другое утро снова Внуково. Самолет взлетел, набрал высоту, Андрей скоро затих в кресле… Он дремал, вздрагивал и снова погружался в дрему. Очень близко я видел его усталое и нервное лицо. Значит, верно я вчера почувствовал, как ему хочется сменить обстановку, забыться, избавиться от каких-то тревог.

Казалось бы, отчаянная борьба за «Андрея Рублева» закончилась. В декабре 1966 года состоялась премьера в Белом

зале Союза кинематографистов. И все равно фильм положили на полку. Нашему зрителю его смотреть было нельзя, а между тем фильм продали французской фирме «Гомон» — немыслимая в своем лицемерии загадка.

«Рублева» видели немногие, но слух о нем пошел: фильм гениальный, режиссер — гений. Слово «гений» часто употребляется всуе, в связи с чем вспоминается Ж. П. Сартр, сказавший, что гений — это не дар, а путь, избираемый в отчаянных обстоятельствах.

Из своего кишиневского далека я и представить себе не мог того накала страстей, который сложился вокруг «Рублева». Через много лет читаю материалы того времени — стенограммы обсуждений фильма, полные непонимания и нападок на него. Некоторые партийные документы, тенденциозные и невежественные, хочется процитировать: «Идейная концепция ошибочна, порочна, носит антинародный характер. Народ не страдал, не терпел и не молчал, как в фильме, а восстания следовали за восстаниями. Фильм унижает достоинство русского человека, превращает его в дикаря, чуть ли не в животное. Разрисованный зад скомороха выглядит как символ того уровня, на котором народу была доступна культура… Фильм работает против нас, против народа, истории и партийной политики в области искусства»[4].

Начало этой кампании после просмотров в ЦК, на идеологической комиссии, в редакции газеты «Правда» положил П. Н. Демичев. Конечно, Демичев тогда и не предполагал, что через несколько лет ему придется развернуться на 180 градусов и дать команду выпустить фильм на экран. «Дать широкую рекламу, продать за границу как можно шире. Это политически выгодно»[5].

А пока картину закрыли. 7 февраля 1967 года Тарковский пишет письмо председателю комитета А. В. Романову. Он не соглашается делать очередные поправки и говорит о многолетней травле, которая началась еще со времен «Иванова детства». Пишет о том «чувстве затравленности и безысходности, причиной которого явился нелепый список поправок, призванный разрушить все, что мы сделали за два года»[6].

31 мая 1967 года снова собирается художественный совет «Мосфильма». Тарковский не приходит на обсуждение, ходят слухи, что он заболел. Дипломатичный М. И. Ромм защищает Андрея: «Я знаю Тарковского много лет, знаю его с момента приемных экзаменов. Это человек нервный, уже при поступлении во ВГИК он был в какой-то мере травмирован, и уделялось много внимания, чтобы успокоить его. Он очень ранимый, очень

творческий человек. Если он услышал эту сводку требований, я понимаю, что он заболел, понимаю, что его не могут найти, потому что это для художника убийственное заявление, что все, что он в это дело вложил, это все не то и не так. За столько лет работы — это длится с 1961 года — огромный кусок жизни». Конечно, «травмированность и ранимость» Роммом педалировались, чтобы оправдать отсутствие Андрея.

На самом деле удар был сильнейшим. С такой силой били самых достойных: так били Мейерхольда, Шостаковича, так загубили Цветаеву и Мандельштама, Андрея Платонова. Так били Эйзенштейна за «Бежин луг» и вторую серию «Ивана Грозного». В сталинские времена за подобные вещи могли бы и посадить. А от кино отстранили бы сразу, как в свое время того же Эйзенштейна.

До сих пор Андрей с таким отношением не сталкивался. А ведь он был уверен, что снял выдающийся фильм. Травма осталась на всю жизнь, глубокая и не зажившая никогда…

И вот теперь мы летим с Андреем в Кишинев. Я гляжу на его лицо — как рано оно стало покрываться сеткой морщин, как постарело…

У него осложнения в личной жизни. Мария Ивановна и Марина знали, что из дома он куда-то исчезает, ночует неизвестно где. Слухи доносили и позже подтвердились, что он живет с какой-то сотрудницей «Мосфильма». В его жизнь вошла работавшая помощником режиссера на «Андрее Рублеве» Лариса Кизилова. Андрей покинул семью, редко видел сына, скрывался от родных и друзей. Много пил. Казалось, он понимал, что совершает большую ошибку, и мучился от этого.

В аэропорту Кишинева нас встречали цветами. Андрей благодарил, улыбался, но глаз был цепкий и временами недоверчивый. В его номере стояли вино и коньяк, ваза с фруктами. Ни к чему не притронувшись, он сразу же лег спать. На следующее утро я отвез Андрея на квартиру к Маларчуку, с ним в первую очередь он хотел познакомиться. К моему ужасу, новые друзья знакомились трое суток и выпили девятнадцать бутылок коньяка, после чего я доставил Андрея в гостиницу, где он опять отсыпался.

Общение с Андреем сразило молдавского писателя. Маларчук был покорен обаянием его личности, и не в последнюю очередь — умением пить. В итоге на все будущие переделки сценария была выдана неограниченная доверенность.

Тарковский засел за сценарий. Мне показалось, что, сосредоточившись на работе, он стал успокаиваться. Но ненадолго. Как-то сказал, что ему надо поехать в аэропорт, встретить одну даму. «О господи, — подумал я, — дамы тут еще

не хватает! Он и так измотан до крайности». Андрей вернулся в гостиницу с молодой женщиной, и была она с ним почти все время, пока он жил в Кишиневе. Как же мне не хотелось, чтобы кто-то отвлекал его от работы! А работать он уже начал, и серьезно, как положено профессионалу. Смотрел подолгу снятый материал, обсуждал его со мной, дописывал новые сцены.

Роль атамана Бочкарева

Довольно скоро Андрей принес несколько листков печатного текста, озаглавленных «Финал. Гибель Лазо». Я прочел сцену. Острое ощущение радости и одновременно невезения пронзило меня. Какая пропасть, какая глубина разделяет старый сценарий, по которому я уже почти снял фильм, и эту блестяще придуманную и написанную сцену. «Но почему лишь в конце работы я читаю подобное?! Вот Божье наказание за компромиссы в творчестве», — что-то вроде этого подумалось мне.

Я прочел сцену еще раз. Ведь это совсем другой фильм, другая интонация. Сцена была длинна, но хороша. Вместо всем известной исторической информации здесь виден острейший поединок двух противников — Сергея Лазо и японского генерала Янагаки. Кроме того, в сцене появилось два новых эпизодических персонажа — атаман Бочкарев и казак из его отряда. Их присутствие придало всему действию дополнительный объем, ведь короля играет свита. Сергей Лазо в таком окружении выглядел еще более убедительным и высоконравственным героем.

Итак, два новых персонажа — это два новых актера, раздумывал я. Ну что ж, роль казака, «здоровенного и мордатого», я предложу художнику-постановщику фильма Станиславу Булгакову, а вот атаман Бочкарев… Где можно срочно найти актера? Все театры разъехались на летние гастроли или ушли в отпуск. Говорю Андрею, что могут быть проблемы. Он меня спрашивает:

— Какие проблемы?

— С атаманом Бочкаревым. Где я сейчас возьму такого, — читаю с листа: — «Иронически улыбающийся и неврастеничный»…

— …А-а-а… «молодой человек с полковничьими погонами»?

— Да, — читаю, — «с погонами, к тому же щеголеватый, с худощавым и порочным лицом».

— С каким лицом?

— «Порочным!»

— Еще раз прочти!

— «По-роч-ным», — читаю по слогам. — «Порочным лицом»!

Он смотрит на меня бесстрастным взглядом. Я наконец догадываюсь.

— Ты что, для себя эту роль написал?

— Да, если не возражаешь. Ты уж, пожалуйста, реши для себя, и побыстрей, кто будет играть.

Если бы знать, какая буря разразится при сдаче фильма в кабинете Ермаша по поводу этой роли и какие она будет иметь последствия для меня!

Снова вместе на съемочной площадке

И опять, как когда-то в студенческие годы, мы встали у камеры вдвоем. Это ведь не так часто в жизни бывает. Киногруппа была взволнована, все с интересом наблюдали за Тарковским. Мы обговорили с оператором кадр, провели репетицию. Я дал команду: «Мотор! Начали!», и мы сняли первый дубль. Поправки к следующим дублям давал Андрей. Воздух съемочной площадки наполнился «весельем и отвагой» Тарковского. Работа шла споро, и за первые три-четыре дня мы сняли большую сцену.

Настал день съемок и для Андрея. Я знал, что ему всегда нравилось сниматься, но случаи представлялись не так уж часто: в двух студенческих наших фильмах, потом у Марлена Хуциева в фильме «Мне двадцать лет» («Застава Ильича») хорошая роль. В своем «Ивановом детстве» он тоже не утерпел и снялся в маленькой роли солдата, всего в одном кадре — в траншее под бомбежкой, в каске, с перевязанным пальцем.

И вот он появился на площадке в полковничьей форме атамана Бочкарева, перепоясанный ремнями и вооруженный пистолетом. Военная форма ладно сидела на его фигуре, на изящных сапогах малиновым звоном звенели шпоры. Был свой шарм в его вихляющейся походке. И шарм в ухмылке. После очередного дубля, лукаво поглядывая на меня, будто спрашивая или, наоборот, не спрашивая моего разрешения, Андрей о чем-то шептался, сговаривался с оператором Вадимом Яковлевым. Я видел его поднятую с пистолетом руку, азартное лицо, слышал его громкий и четкий голос…

Мне было непросто работать на съемке, когда рядом на площадке второй режиссер. А Андрей, видимо соскучившись по любимому делу, не замечал, что ставит меня в глазах группы, с которой я снял уже почти весь фильм, в довольно странное положение. Но, зная Андрея, зная его безоглядную увлеченность делом, я дал ему возможность похозяйничать на площадке. В конце концов, ведь я сам пригласил его.

Итак, из пожарных шлангов идет дождь, под дождем в

западне мечется на лошади Лазо — Адомайтис, в кадр входит полковник Бочкарев — Тарковский, стреляет еще и еще. Так мы сняли несколько дублей и разных вариантов этой сцены. Был какой-то особый подъем в работе киногруппы и полный восторг собравшихся зрителей. В конце съемки мокрый Андрей сказал мне на ухо: «Извини, я тут раскомандовался» — и обнял меня. Мы подошли к лежащему на земле Регимантасу Адомайтису. Пять дублей ему пришлось на полном скаку падать с лошади на землю, к тому же он вымок до нитки, и теперь его растирали водкой. Чтобы согреться, Римас вылил остатки водки в себя. За водкой послали еще, потому что на этом испытания Адомайтиса не кончились: его предстояло «кинуть» в горящую паровозную топку, но сперва протащить, проволочь со связанными ногами по мокрой от дождя глинистой земле. Таких дублей сняли с запасом три, но Андрей требует снимать еще и еще, дает указания, чтобы Лазо лежал головой в низу кадра, а руки раскинул в стороны, как Христос на распятье. Словами-то он это не говорит, просто показывает, как раскинуть руки. Адомайтис понял, что нужно сыграть, и сыграл.

Съемки закончились. В монтажной комнате меня ждала Елена Япринцева, молдавский монтажер, мы давно уже начали разбирать с ней гору материала и выстраивать поэпизодно картину. Андрей же пропал. Я знал, что он тонет от молдавского гостеприимства, накрывшего его большой волной. Сколько дней и ночей пропадал он в писательской и киношной богеме Кишинева! Давал интервью, кочевал из одного радушного дома в другой, из ресторана в ресторан. Молдавский праздник традиционно шел с вечера до утра. Много пили, много пели, и скрипач, склонясь к гостю, «прямо в ухо играет».

На пятый день в монтажной неожиданно появился Тарковский и попросил, чтобы принесли еще один стул. Объявил, что будет монтировать фильм в качестве монтажера и сегодня подписал договор на монтаж с директором студии Леонидом Григорьевичем Мурсой. Мне сказал, что хочет остаться и подзаработать немного, Ермаш довел его до полного безденежья.

— Если ты не возражаешь, — добавил он.

— Я не возражаю. Я счастлив. Понравился тебе Мурса? — спрашиваю.

— Чудо-человек, — отвечает. — А теперь начнем.

— Так уж вечер, Андрей. Тебя в гостинице ждет твоя…

— Уже не ждет. Я ее самолетом отправил. Что у тебя есть из музыки?

У меня были в запасе музыкальные заготовки: «Румынская рапсодия № 1» Джорджи Эминеску — вступление к началу

фильма, а точнее, музыка под титры. Андрей прослушал и сказал: пойдет. А что еще? Еще есть японская музыка к эпизоду «Вагон арестованных». Он заволновался:

— Настоящая? Обожаю. Ставь быстрей! Для чего она тебе?

— Для соединения всех четырех новелл. Арестованных везут в вагоне. Их сопровождает японская охрана. С этого начинается фильм.

— А что, в Кишиневе есть японцы?

— Японцев нет, а вьетнамцы есть, студенты какого-то института.

— Давай слушать.

Включил музыку и внимательно прослушал тему, народную по характеру. Инструментов в ней слышалось немного, три-четыре. Фактуры чужих инструментов были непривычны русскому слуху, сама музыка щемяща и притягательна. Андрею понравилась чрезвычайно: «Бери, не сомневайся, никакой композитор лучше не напишет! Она очень подлинная».

Пока мы с оператором Вадимом Яковлевым доснимали последние кадры, Тарковский делал соединения между новеллами, подкладывал музыку, получилось очень выразительно. Время до сдачи фильма катастрофически таяло, и дальше работа шла на параллелях: я занимался озвучанием, Андрей монтировал. И за счет большого его опыта и таланта материал фильма стал меняться в лучшую сторону. Андрей отлично чувствовал ритм: одни сцены у нас удлинялись, другие сокращались. Были сцены слабые, с ними ничего нельзя было сделать, так они и вошли в фильм. О заключительной новелле хочется сказать особо. Здесь Андрей поработал замечательно.

Обычному зрителю киножурналисты давно популярно объяснили, что такое кинокадр. Как правило, один и тот же кадр снимается по нескольку раз, и это называется дубли. Режиссер снимает дубли до тех пор, пока не добьется лучшего варианта или пока режиссера не снимут с картины за перерасход пленки. Дубли можно использовать многократно, это дает особый эффект. Таким приемом не раз пользовались крупные режиссеры. Тарковский чутко уловил его выразительность и в своих фильмах довел до совершенства. Он специально снимал много дублей, как бы одинаковых, протяженных во времени, и монтировал из них классически напряженные, длинные, загадочные сцены вроде проезда машины Бертона по эстакадам и тоннелям «города будущего» в «Солярисе» или въезда в зону на дрезине героев «Сталкера».

«Лазо» снимался в 1967 году, прием многократного использования был уже Андрею известен, и в эпизодах «Западня»

и «Гибель героя» его можно было осуществить. Недавно я пересмотрел «Семь самураев» Акиры Куросавы и убедился: образцом для монтажа финальной сцены «Сергея Лазо» Андрею послужил этот фильм Куросавы, где в сцене обороны деревни крестьяне расправлялись с всадниками, оказавшимися в ловушке. Была ли то сознательная или «украденная» цитата, но сцена получилась очень эмоциональная. Лазо тоже попал в ловушку в замкнутом пространстве двора. Впечатление усилено шумом дождя, топотом людей, скоком копыт, выстрелами и прочими шумами. Герой сражен, упал с лошади на мокрую землю, его волокут к паровозу головой назад, как перевернутого Христа. Этих кадров волочения Лазо — «Христа» в финале было много. Я сказал Андрею: многовато. Он ответил: в самый раз, если есть жертвы, то есть и мучения.

Ночью в номере гостиницы я долго не мог уснуть. Раздумывая над смонтированной сценой, я предвидел, что в таком виде она ни за что не будет принята. Не помогут и аргументы: герой, борец за идею, приносящий в жертву свою собственную жизнь. Уж в советском-то кино этих жертв было предостаточно: и Александр Матросов, закрывший своей грудью амбразуру вражеского дота, и молодогвардейцы из фильма Сергея Герасимова, и многие, многие другие герои Гражданской и Отечественной войн. Спорить бесполезно, будут говорить: это слишком жестоко, человеческая психика вынести этого не сможет. Тем более что в момент кульминации вступала музыка Рихарда Вагнера, музыка катарсиса, очищения и возвышения героя (фрагмент из оперы «Лоэнгрин»). О Вагнере в то время говорить было не принято, поскольку он был любимым композитором Гитлера. Но главное, скажут, что это не Лазо, не о нем речь, а о самом Тарковском, о его мучениях в системе советского кинематографа.

И ведь при сдаче фильма именно так и поняли. Они же были неглупые.

Осенью мы отправились с дирекцией студии «Молдова-филм» сдавать картину в Госкино. Просмотр прошел в гробовом молчании. Вагнер отгремел, зажегся свет. Редактура молча выходила из зала. Главный редактор Госкино И. А. Кокорева с озабоченным, недовольным лицом сказала: «С этим надо серьезно разбираться», что в переводе означало: надо направить фильм в отдел культуры ЦК КПСС, в сектор кино, которым заведовал в то время Ф. Т. Ермаш.

«Зачем ему это надо?!»

В кабинете Ермаша на Старой площади и состоялся тягостный разговор. Присутствовали директор киностудии Мурса, сценарист Маларчук и я.

«Картину мы посмотрели, нам она не понравилась, — сказал Ермаш, — она затянута, в ней много лишней жестокости, натурализма, в тексте нужно многое исправлять. Сделайте поправки, в Госкино скажут какие. А теперь поговорим о Тарковском».

«Я не понимаю Андрюшу, — возмущенно говорил Ермаш. — Зачем ему это нужно — играть белогвардейца, расстреливать коммунистов, стрелять в ребенка, убивать его!» Я не верил своим ушам. «Андрюша!» «Они что, друзья задушевные? — мелькало в голове. — Что же я наделал? Может быть, и правда не надо было снимать Тарковского в этой роли? Но в конце концов, ведь он сам придумал сцену и захотел сниматься».

Мы втроем пытались говорить что-то о подлинных жестокостях Гражданской войны, но, когда начальство гневается, объяснения бессмысленны и бесполезны.

А Мурса рассказал мне, что Романов, тогдашний председатель Комитета по кинематографии, сказал ему: «Да вы понимаете, в кого стреляет Тарковский? Он в нас стреляет! Он в коммунистов стреляет!»

Кто же тогда был главой Комитета по кинематографии, кто этот Алексей Владимирович Романов, изрекавший такие глупости? Элем Климов говорил о нем: «По виду он был такой тихий дедушка. Вроде бы и добрый, и не ахти какой зловредный. Но с кругозором юного пионера и абсолютно клишированным сознанием. Весь какой-то размазанный»[7]…

Как дико было слышать эту неумную, натянутую реплику-ярлык от руководителей такого высокого ранга, ярлык, который стал гулять по номенклатурным кабинетам и определил суровое отношение к моей картине, да и к моей судьбе на долгие годы. Сколько лучших лет моей жизни я потерял только из-за того, что Тарковский «стрелял в коммунистов». Но в основном руку приложил Ермаш. Он скоро сменил «юного пионера» на посту — и до 1976 года снимать фильмы мне не давал.

А тогда, в 1967 году, в Госкино были жестко предложены поправки. Я пытался их смягчить и надеялся убедить в этом Е. Д. Суркова, заменившего И. А. Кокореву на ее посту. Евгений Данилович, седой красивый эстет, не слушал моих аргументов. Он говорил о высоком искусстве, о присутствии классического духа трагедии в финальной сцене смерти Лазо, о том, что обожает искусство Тарковского, которому позволено все… И закончил неожиданно кратко, глядя в сторону в угол: «Все

поправки надо выполнить!» — то есть сильно сократить «присутствие классического духа трагедии» в финале фильма.

Что было делать? Поправки я сделал, не такой уж это был совершенный фильм, чтобы достойно лежать на полке как доказательство моего несгибаемого характера. Да и характера не хватило — у студии «Молдова-филм» были бы большие неприятности. Они уже зрели и через два года окончились, по сути, разгромом студии и уничтожением молдавского кино за появление якобы «националистических фильмов». Это совершенно отдельная тема, и «Лазо» в ней только одна и совсем не главная составляющая.

Впрочем, основная причина Большого Гнева в Москве по поводу фильма была очевидна: начальство считало себя зорче и дальновиднее простого зрителя. Зритель же, я позже в этом убедился, видел в гибели Лазо типичную судьбу героя Гражданской войны. Героям Гражданской войны, как и любой другой, положено гибнуть.

А начальство видело в финальной сцене совсем другое. Из разговора с Сурковым я понял, что судьба героя воспринималась наверху как намек на судьбу Тарковского, а сцена расправы с Лазо — это Голгофа Тарковского.

Партийная кинобюрократия терзала Андрея, несколько лет требуя исправлений «Рублева». Конечно, она понимала, с какой крупной фигурой имеет дело, но никак не ожидала, что после всех показательных разносов Тарковский появится на экране в роли белогвардейца. За такой недогляд можно и по шапке сверху получить, но пронесло. Однако Андрей имел уже международную известность, так что пришлось Тарковским заниматься снова: рассматривать его заявки, заключать договоры. Так, в начале 1968 года «Мосфильм» заключил с А. Мишариным и А. Тарковским договор на сценарий «Белый-белый день», но первый его вариант был отклонен. К концу года был заключен другой договор, на сценарий «Солярис», с Ф. Горенштейном и А. Тарковским.

Я написал о том, что Тарковский был международной фигурой и это обстоятельство помогало ему. Но вспоминается, что Сергей Параджанов после фильма «Тени забытых предков» тоже был международной знаменитостью, однако его дважды сажали в тюрьму. Второй раз осудили на пять лет, просидел четыре. Лишь вмешательство Луи Арагона освободило Параджанова из заключения на год раньше срока — без права проживания в Москве, Киеве, Ленинграде, Ереване. Времена были нешуточные.

Весной 1968 года «Сергей Лазо» был представлен на

межзональном кинофестивале стран Прибалтики и Молдавии в Риге. И получил три премии. И только одну из них серьезную — за лучшую мужскую роль — актеру Регимантасу Адомайтису. А самому фильму дали два утешительных приза: все-таки его готовили к выпуску в прокат, и нужна была реклама. После мне сказали, что из Госкино было негласное распоряжение: главный приз «Сергею Лазо» после всех дебатов в Госкино и в ЦК не давать.

Мария Ивановна Вишнякова

Вот пришло время рассказать и о Марии Ивановне, моей теще, поподробнее. Боюсь и волнуюсь — может быть, задачка мне не по зубам. Но попробую. Мы с Марией Ивановной жили вместе двадцать один год. Определить ее одним словом невозможно. Человек интересный, глубокий, безусловно, уникальный. Она не была в восторге от нашего с Мариной брака, я это чувствовал. Нужно было прожить вместе немало лет, чтобы Мария Ивановна посмотрела на него по-другому.

Живя одной семьей, постепенно и естественно узнаешь о жизни родственников жены. Еще при жизни моей тещи я знал о ее детстве в Малоярославце, учебе в Москве на Литературных курсах (форма Литературного института того времени), где учились будущие поэты и писатели — Арсений Тарковский, ставший ее мужем, Мария Петровых, Наталья Баранская, Даниил Андреев. Рождение двух детей, Андрея и Марины, поставило ее перед выбором: или заниматься литературой, или воспитывать детей. Детям была отдана жизнь, душа, ум и умение — все. Потом случился развод. Сколько душевного такта нужно было иметь, чтобы сохранить любовь детей к отцу, к факту его существования в другой семье, к его стихам, знакомым им с детства. Мария Ивановна не вышла второй раз замуж. Потом война, письма на фронт, ожидание вестей…

Еще больше открылось для меня, когда Марии Ивановны не стало. Многое я узнал о ней из книги Марины «Осколки зеркала».

А сейчас я вернусь в годы, когда мы жили вместе. И начну с простого: родился сын. Правило каждый год вывозить детей на дачу завела сама же Мария Ивановна и неукоснительно его выполняла в течение всей своей жизни. И каждою раннею весной она брала с собою резиновые сапоги на случай дождя, плащ, несколько пачек папирос марки «Север». Если пять-шесть пачек — значит, далеко собралась, на несколько дней. Во всем этом дачном деле для Марии Ивановны были важны некоторые принципы. Во-первых, место должно быть чистое, как она

говорила, «не загаженное», во-вторых, обязательно на реке, чтобы ребенок научился плавать, не боялся воды, особенно если это мальчик. Проверить нужно было окружение на предмет соседей, нет ли среди них буйных пьяниц. Требования были сугубо внутренние, вслух никогда не произносились и напрямую, упаси бог, не выдвигались. Мария Ивановна была опытной разведчицей, вся в себе, никаких лишних вопросов. «Дача» всегда снималась только в деревне. Не дай бог в дачном поселке! Деревенские бывают разные, но они чище и порядочнее поселковых с их полугородским образом жизни. Отсюда проще человеческие отношения и спокойнее жизнь. Я так и вижу, как она своим тихим голосом очень достойно разговаривает с деревенскими бабками, очень деликатно задает вопросы, легко отзывается на шутку. Она это всегда умела и этим сразу завоевывала полное к себе доверие. Ее приглашали в дом, поили чаем, предлагали переночевать.

Были деревни известные: Игнатьево под Тучковом в Московской области знакомо еще с довоенных времен, не надо искать и Ладыжино под Тарусой, в Калужской области. Но жизнь изменчива, обстоятельства преходящи. Вот и приходилось искать новые места. Мария Ивановна иногда брала с собой даже географическую карту Иногда до деревни нужно было добираться сутки — и это называлось «дача»! — и не сказать, чтоб с удобствами: электричка, духота, давка, автобусы переполненные, дальше — попутные грузовые машины. Иногда, правда, была приятная дорога: с речного вокзала Москвы на пароходе по каналу до Волги и до городка Мышкина. Там пересадка на катер, и въезжаешь в волжский приток — реку Юхоть. И попадаешь в сказочное место. Но тратить на эту дорогу приходилось целые сутки. Позже, когда я стал работать и у нас появились деньги, я заказывал машину на «Мосфильме», а это уже другое дело, комфорт иной. У Тарковского, кстати, никогда не было своего автомобиля.

Так я о сказочных местах… И вот настает утро. И ты выходишь на крыльцо дома. И наступает минута полнейшего и чистейшего блаженства от той картины, что видишь перед собой: влажная долина мягко плывет в росе, спускается вниз, где петляет чистая речка. На правом берегу возвышается гора, поросшая сосновым лесом. Поведешь глазом — вокруг леса, рощи… Дом стоит на холме — отсюда и великолепная панорама с кучевыми облаками, «курчавящимися над чащей», и бездонной синевой лесов. Только и воскликнешь про себя: «Ну Мария Ивановна! Ну и злодейка!» А Мария Ивановна потом скажет: «Змей Горыныч, красоты меня не волнуют, это такие пустяки. Мне важно, чтоб был вход отдельный и корова в доме». Но я ей не

верил.

Лето в деревне Львово

Одна из деревень называлась Львово и стояла у речки Малая Истра, километрах в восьми от станции Истра. Идти приходилось пешком, то лесом, то полем, мимо пионерских лагерей, санаториев, мимо деревень, кладбищ. Потом дорога выводила на солнечную поляну к красивой старинной церкви, по архитектуре — младшей сестре храма Покрова на Нерли. Распахнутые двери приглашали войти в Храм Божий. Я вошел — и ужаснулся пустой и сырой темнице, полной нечистот. Горожанину привыкнуть к такому трудно, а подневольный местный люд равнодушно терпел это надругательство.

В этот раз, кажется это был 1968-й, мы ждали тещу Андрея — Надежду Дмитриевну с пятилетним первенцем Андрея Арсением, попросту — Сенькой. Они поселились с нами в доме, просторном, пятистенном, снятом Марией Ивановной по просьбе Марины специально для того, чтобы жить вместе. Как оказалось, это была ее, Марины, роковая ошибка. (Марина — великая идеалистка, сполна получившая за свое доброе отношение к людям.) Но тем не менее факт случился, началось совместное ведение хозяйства, присмотр за детьми с неизбежными правилами воспитания… Уже через несколько дней под ногами образовалось минное поле.

Андрей тоже как-то приехал и пожил с нами несколько дней. Погода была жаркая, и мы славно провели времечко.

Миша и Сенька из реки не вылезали, поднырнувши под воду, плыли вдоль ондатровых нор, а столкнувшись со зверьком, с громким криком выпрыгивали из воды, изображая встречу со страшным водяным. После купания начиналась игра в прятки. Играли на другом берегу. Ребята прятались в ложбинках, тщательно маскировались ветвями, замирали… Я подолгу искал их, низким басом старался нагнать жути: «А вот летиит че-ерный во-орон!» Пятилетний Сенька дрожал от страха и восторга. Я тянул время, делал вид, что никого не вижу, а в нужный момент неожиданно раскрывал их укрытие. Миша был постарше и прятался хорошо, а Сенька всегда был поражен внезапностью разоблачения. Игра называлась «Черный ворон», мы с Арсением-младшим до сих пор ее вспоминаем.

Андрей попробовал поучаствовать в нашем «Черном вороне», но видно было, что коллективные игры не в его вкусе. Давно он от таких игр оторвался и не мог, даже ради детей, насиловать себя. Все-таки он уже был создателем «Страстей по Андрею» и в очередной раз покорил Европу.

Но и «создатель» тоже купался. И как только он уходил в воду, ребята тут же ныряли за ним, начинался гвалт, крики, брызгание водой. Андрей терпеливо сносил испытание и выглядел даже довольным, но при первом удобном случае стремился побыть один, осмотреться, отдохнуть, посозерцать.

Иногда он привлекал к себе Сеню, поглаживал, ласкал его, тихонько наговаривая что-то в ухо.

Вечером, когда человеческая деятельность стихала, а дети готовились ко сну, я уводил его по холму в те места, откуда можно посмотреть на нетронутую природу. Слева, на краю овсяного поля, в полукилометре от нас, отдыхало медвежье семейство: мать с двумя годовалыми, хорошо подросшими пестунами. И почти с этого же места, только нужно было немного переместиться, открывалось у реки, справа, другое семейство — лосиное, вышедшее на водопой к чистой неглубокой речке. В особо тихие минуты слышен был шум падающего в реку с каменистых выступов ручья. Несколько минут проходило в полном слиянии с природой. Несколько особых минут…

Совсем стемнело. Мы пошли в избу.

— Как вы все тут поживаете? — рассеянно говорил он. — По-моему, тесно. Отдельно лучше.

— Э, Андрей, у тебя денег, что ли, лишних много?! Живем — притираемся…

— Сенька как?

— Живой мальчонка. (Слишком живой — мои часы на днях потерял. Конечно, я об этом молчу.)

— Надежда Дмитриевна, она ведь… как это сказать, женщина… с характером…

— Да жить можно, — успокоил я его. И уловил тихий удовлетворенный вздох.

О том, что тут творится, я не собирался ему рассказывать. Родственные отношения — особые. Да всего и не расскажешь, потому что нельзя просчитать последствия.

Я мало знал тогда, да и сейчас знаю не намного больше, о Надежде Дмитриевне, первой теще Андрея, матери его жены Ирмы, о ее жизни, семейных обстоятельствах. Может быть, они в чем-то и оправдали бы ее, но то, что она довольно скоро невзлюбила Марию Ивановну, — факт для меня несомненный и прискорбный. Мать Андрея раздражала ее всей своей личностью, всей натурой. Ей ненавистна была сама деликатность Марии Ивановны, ее ровность, выдержка, владение собой в любых тяжелейших обстоятельствах. Особенно досадовала Надежда Дмитриевна на строгие правила воспитания детей, гигиену, режим, серьезное отношение к ребенку. Ведь ради этого

приходилось жертвовать своими привычками поболтать, посудачить о соседях, посплетничать о семейной жизни дочери и зятя, их друзьях, бузотерах и пьяницах, в ее понимании. Ей ближе была грубая простота, так называемая прямота, да и нахрапистое отношение к жизни, умение вырвать кусок у других, а за себя постоять. Врожденная интеллигентность Марии Ивановны и ее отвращение к пустословию и сплетням раздражали Надежду Дмитриевну и были поводом для мелких уколов и постоянной иронии. Не позволяя себе прямой издевки над Марией Ивановной, уж над интеллигентностью как таковой она издевалась всласть, видя в ней непростительное упущение природы. Советская власть воспитывала ненависть к интеллигенции, называя ее просто и немудряще — «гнилой». Этот ярлык в народе и сейчас в ходу. И удивительно, что обстоятельства личной жизни мало повлияли на Надежду Дмитриевну. Муж ее Яков Иванович Рауш, немец Поволжья, едва началась война, сразу стал подозрительным элементом, был сослан на лесоповал, но избежал, слава богу, ужасной судьбы других несчастных поволжских немцев, которых баржами высаживали на голый снег под Туруханском при тридцатиградусном морозе. Тогда из сотни выживали пятеро. Яков Иванович остался жив. И тем не менее перенесенные несчастья не научили его жену милосердию, а только жестокости выживания.

«Чего церемониться с людьми, дождешься от них только по роже, так уж бей первым, вернее будет». И всегда этот тихий издевательский смешок… Стиснув зубы, терпела этот смешок Мария Ивановна, дав себе слово никогда больше не приглашать в деревню родственников. Иногда ненависть Надежды Дмитриевны к «тонкой прослойке» напоминала мне отношение ее дочери к Андрею на первых курсах института. Но Ирму обтачивало окружение, меняло понемногу, а может быть, она просто приспосабливалась к этому окружению. Впрочем, Ирма — человек отдельный и тема отдельная. Возможно, резкость и нескрываемая враждебность Надежды Дмитриевны к «интеллигенции» объяснялись и близящимся разрывом Андрея и дочери. Об этом еще не было ни слова, ни намека, но для нее, по-видимому, носилось в воздухе. Однако Марии Ивановне от этого было не легче.

…Все дни мы проводили с детьми на речке. Нас радовало, что Сенька видит отца, играет с ним. Мальчик был постоянно радостно возбужден, даже ночью вскрикивал во сне и что-то бормотал.

А Андрея даже на отдыхе, даже рядом с сыном не отпускала

профессия. Дети плещутся в воде, Андрей складывает из пальцев «визир», то есть как бы берет в руки воображаемую камеру, спускается к реке, выбирает с берега начало тоже воображаемого кадра с бегущими водорослями или плывущей веткой, панорамирует, потом отступает назад, «камеру» переводит наверх, подымается по тропинке и открывает пейзаж невиданной красы… Со стороны это могло выглядеть кокетством. Но перед кем кокетничать? Передо мной — глупо. Сам с собой? Тогда это уже интересная душевная игра. А если — профессиональная привычка или, скорее, «отвычка», ведь съемки «Рублева» закончились два с половиною года назад? Может, это потребность, тоска по работе или все вместе? Я спрашивал Андрея, чем он сейчас занимается, — ответы были уклончивы и кратки. Мне было известно, что первый вариант сценария «Зеркала» отклонили. Потом заключили договор на «Солярис», но опять образовалась неожиданная и неприятная пауза. Позже выяснилось, что сценарий не понравился Станиславу Лему. Из Варшавы долго не было ответа. Потерю времени Тарковский переживал очень болезненно.

Вскоре Андрей уехал. Проводили мы его до разрушенной церкви и вернулись назад. «В хороших местах вы тут живете. Я запомню. Сам знаешь, как важна натура в кино!» — сказал он, прощаясь, и дети долго махали ему вслед. Махали и не уходили, ждали, когда он еще раз обернется и посмотрит на них. Тут снова начиналось прощание, и так до тех пор, пока его фигура не скрылась на лесной тропинке.

Андрею пришлось съездить в Польшу, разговаривать с Лемом, упорно доказывать право на свою концепцию задуманного фильма. Это нервировало Андрея и задерживало запуск. Но трудности, так совпало во времени, были не только с «Солярисом», но и с личными проблемами. Назревал решительный момент разрыва с одной семьей, фактически уже произошедшего, и образования новой.

Мне тоже пришлось уехать из деревни в Москву. Встретил случайно на студии Андрея. Он был молчалив, неразговорчив. Я в таких случаях «тороплюсь» по своим делам.

Марина на субботу и воскресенье уехала во Львово с тяжелыми продуктовыми сумками на две семьи и застала там любопытную, по ее словам, картину: в доме чаевничают хозяйка и Надежда Дмитриевна. Ни Миши, ни Марии Ивановны в доме нет. А где же они? Да переехали в другую деревню, — и хозяйка объяснила, как туда пройти. Марина, не задерживаясь, только облегчив наполовину сумки, отправилась в соседнюю деревеньку, где жили теперь Мария Ивановна с Мишей.

Так закончилась история совместного «дружного» проживания родственных семейств: Мария Ивановна взяла самое необходимое из вещей и Мишу в придачу и ушла. Шла по самым красивым в мире полям и лугам, мимо одуряющего разнотравья, — уже приступили к покосу косари, — под небом высоким и голубым, подальше от человеческой мерзости, которой не могла вынести душа благороднейшего человека на свете — Марии Ивановны Вишняковой.

Годы между «Рублевым» и «Солярисом» были нелегкими в жизни Андрея.

Личная жизнь была сложная, путаная. Иногда в эту неразбериху Андрей втягивал и нас с Мариной. Уедет жить к Ларисе Кизиловой, а потом звонит уже с Курского: «Поезжайте, заберите мои вещи у Ларисы». Миссия неприятная, но берем такси, приезжаем, забираем вещи. А через некоторое время все повторяется…

Шли годы, Андрей взрослел, менялся, снимал фильмы, дружил с хорошими людьми, а иногда и с не очень хорошими. Злился на себя, что редко навещает мать, сестру, со мной встречался, поддерживая таким образом иллюзию связи с родными. Со мной ему было намного легче: сокурсник, родственник, мужик, работаем на одной студии, можно в пивной бар сходить под лестницу, тут же, на «Мосфильме», повспоминать, узнать о товарищах по институту, тех, кого судьба разбросала по большому Союзу во все республики. Шукшиным интересуется всегда, иногда критически улыбаясь, но и сочувствуя Васиным неприятностям. К Юлию Файту всегда доброжелателен, любит, сопереживает его трудностям. Всегда успешному Митте от него больше всего достается за то, что Митта — ярый сторонник зрительского фильма. Он, может быть, о нем не говорил бы и вовсе, но, раз Митта поддерживает жанровый кинематограф, у Андрея к нему всегда претензии. Не признать в нем талант он не может, поэтому часто ругает. Тут очевидная взаимосвязь — от таланта многого требуют.

Впрочем, нетерпимости в Андрее всегда было достаточно. Это уж про него известно. Отдельная тема — отец, мать, сестра. Тема болезненная. И болезненность будет нарастать по мере приближения второго брака. К сожалению, Андрей ничего не сделал, чтобы хоть в какой-то форме объявить родным о своих новых жизненных планах, как-то подготовить к серьезным изменениям в своей жизни. Он сам свой грех чувствует, поэтому, прощаясь со мной, выдает теплые интонации. Но больше уж никогда мы не испытывали того чувства единения, которое было на похоронах бабушки, кроткой Веры Николаевны.

Компания Артура Макарова

В конце шестидесятых, после «Лазо», мы говорили с Андреем про кино, искусство вроде бы массовое, для простых людей, а для него — изысканное и сложное, как поэзия. У Андрея были такие высокие рассуждения об этом предмете, что я не всегда сразу его и понимал. Но однажды как-то вдруг разговор пошел о «понятном», то есть о коммерческом или жанровом кино. И услышал я новые, совершенно неожиданные для меня из уст Тарковского суждения о кинематографе, ранее презираемом. Андрей стал рассказывать, как должен строиться характер главного героя в остросюжетном фильме, о чистоте жанра. Описал даже целую впечатляющую сцену, как его герой, рискуя жизнью, как нынешний Брюс Уиллис, мужественно преодолевает все преграды и побеждает. Я раскрыв рот слушал его замечательную лекцию и не менее замечательную брань в адрес наших режиссеров, не умеющих по-настоящему делать подобные фильмы. Про себя удивлялся, как это Андрей снизошел с высот авторского кино до презренного зрительского жанра. Если бы он признался, что давно сидит без денег и хочет заработать, я бы его понял. Но тогда я этого не знал и только почувствовал в его рассказе чье-то влияние. Помню, я даже сказал: «Не может быть, чтобы ты хотел сделать такой фильм». — «Нет, конечно, что ты, с ума сошел! Но могу написать сценарий. Пишут же другие, не самые последние люди».

Вскоре Андрей познакомил меня с Артуром Макаровым, сказал, что это его друг и сценарист. «Вот прочти сценарий Артура, тебе его надо бы поставить». Сейчас я забыл уже название сценария, но хорошо помню содержание. Главный герой — рыболовный инспектор, человек мужественный и одинокий, борется с браконьерами на реке, но напрасно, сила на их стороне. Все это было написано с «вкусным» таким, любовным отношением к русской природе, к рыболовству, со знанием преступного мира. Я долго и упорно предлагал сценарий в разные объединения, но он везде «не нравился», потому что был непроходным из-за скрытых в нем намеков на связь браконьеров с местной милицией. А значит — с властью.

Стал я бывать вместе с Андреем в доме Артура на Звездном бульваре. Они знакомы были давно, со времен мужской компании в Большом Каретном переулке, в которую входил и Владимир Высоцкий. Однако сотрудничество их началось в период безработицы Андрея, после закрытия «Рублева». Вместе с Андреем Макаров написал заявку на киносценарий под названием «Пожар». И также вместе они написали сценарий «Один шанс из

тысячи» для Левона Кочаряна. Тарковский был художественным руководителем фильма, в картине снимались Анатолий Солоницын, Жанна Прохоренко и другие прекрасные актеры. Андрей Кончаловский, кстати говоря, тоже писал сценарии боевиков для среднеазиатских студий, и один из них очень удачный, «Седьмая пуля». Снял его на «Узбекфильме» режиссер Али Хамраев. Этим можно было гордиться.

Андрею такой случай не выпал. Тем не менее Андрея с Артуром Макаровым и Левоном Кочаряном связывала какая-то цепочка прошлых отношений. Узнал я об этом спустя много лет, уже после смерти Андрея.

У меня создалось впечатление о Макарове как о фигуре характерной, примечательной и амбициозной. Приемный сын знаменитой киночеты — актрисы Тамары Макаровой и режиссера Сергея Герасимова, он окончил Литературный институт, писал прозу, но работать стал, конечно, в кино.

Сама внешность Макарова была необычной, в облике его было что-то жесткое, уголовное: маленькие, глубоко посаженные глаза, почти всегда закрытые темными очками, волевой подбородок. Василий Шукшин был с ним дружен и, снимая «Калину красную», не случайно пригласил его сыграть одного из персонажей бандитской шайки, преследовавшей героя. Но было в Макарове и своеобразное мужское, «суперменское» обаяние. Во многом он копировал вальяжность и ироничность интонаций Сергея Аполлинариевича. Кстати сказать, по таким интонациям можно было сразу определить учеников Герасимова.

Постоянным гостем Артура Макарова я не стал, встречался с ним всего несколько раз, лишь кое-что осталось в памяти. Помню резкие и даже циничные суждения о женщинах и такие же теории на эту тему. Позже я с интересом прочел интервью Макарова о Владимире Высоцком в сборнике воспоминаний о знаменитом актере и барде.

Вначале Артур рассказывает о компании, собиравшейся на Большом Каретном переулке, 15, о «первой сборной», о «второй сборной», о Володе Высоцком, мягком поначалу человеке, которого гоняли за водкой и приглашали в компанию попеть, но вскоре поняли, что так негоже поступать с талантливым артистом. В компании бывали разные люди: кто из плавания, кто с «отсидки», жокеи, бильярдисты, летчики, моряки, золотоискатели.

> «— А как себя чувствовал в такой атмосфере Андрей Тарковский?
>
> — Да, Андрей не сразу прижился в нашей компании.

Он ведь никого близко к себе не подпускал — была такая изысканная, холодная вежливость… Но потом… Повторяю, что времена были достаточно суровые… Однажды мы „разбирались“ с человеком, который действительно заработал свое… Но заходит Андрей и говорит: „Артур, ты его можешь даже повесить. Он этого заслужил… Но завтра утром тебе будет стыдно!“ Меня это тогда поразило и отрезвило».

Еще отрывок.

«— Ну, например, вы знаете такую песню:

Когда с тобой мы встретились, черемуха цвела
И в старом парке музыка играла…
И было мне тогда еще всего немного лет,
Но дел уже наделал я немало.

А кто ее написал? Так вот, в свое время ее исполнял Урбанский, а написал ее Тарковский — тогда студент-первокурсник ВГИКа…»

(Я верю этому факту. Как я узнал позже, Андрей приезжал к отцу в Голицыно с текстом этой песни, и Арсений Александрович предложил изменить несколько слов. Самое интересное в этой истории то, что Андрей — автор песни — нам, своим сокурсникам, никогда об этом не говорил. — А. Г.)

— Вы с Тарковским вместе написали несколько сценарных заявок. Про одну из них Высоцкий сказал: «Это — для меня».

— Совершенно верно. Эта сценарная заявка называлась «Пожар».

— Как вы думаете, Артур Сергеевич, почему люди так тянулись к вашей компании?

— Почему? Одни понимали, что получают защиту… Ведь с «первой сборной» мы могли разобраться с кем угодно. Другие шли «на имена»: и Шукшин, и Тарковский были уже достаточно известными людьми. Ну, а третьим было просто интересно.

И девушки… они чувствовали совсем другое отношение и сами начинали к себе по-другому относиться. Изысканные комплименты Андрея, Володины песни…

— А почему так часто — шалава?

— Шалава? Но в этом не было ничего оскорбительного. Шалава — это было почетное наименование, это еще надо было заслужить[8].

Еще когда мы играли с Андреем в «пристеночек», я заметил в нем тягу к азартной игре, вообще к вещам запретным, выходящим за круг интересов так называемого культурного человека. Запретное манит и соблазняет молодых, привлекает тем, что освобождает от регламентированной жизни, удовлетворяет скрытое стремление играть в какую-то новую игру, исполнять в ней новую роль. И бывает ли человеческая жизнь вообще свободна от элементов игры, стилизации? Еще у русских символистов были попытки найти сплав жизни и творчества, создать «поэму из своей личности».

Хорошо представляю, что ценилось компанией Макарова в этой «игре»: как теперь говорят, «мачизм», пренебрежительное отношение к женщине как к существу низшему, подчиненному, мужская солидарность и дружба, которая проявлялась и в застолье, и в драках, и в «разборках». И Андрей со свойственной ему безоглядностью и страстностью включился в эту игру, всей душой предался этим отношениям.

Судьба словно испытывала на прочность его природную мягкость и человечность. Он много пил, ставил себя в сложные отношения с первой семьей, отдалялся от родителей. Характер менялся, взгляд на жизнь становился жестким, даже циничным. Спасение было в работе, только она лечила.

Второй брак

Пять лет Андрей не решался жениться на Ларисе Павловне. За все эти годы Андрей ни разу не привел свою жену в дом к матери или отцу. Не привел, не показал, не познакомил. И тем вконец расстроил отношения с родными.

В одну из встреч с ним я спросил, давно ли он видел отца, сказал, что отец часто спрашивает о нем.

Андрей долго молчал, потом ответил: «Я не могу к нему идти. И чем дальше, тем мне страшнее».

«Слушай, — вдруг встрепенулся он, — передай ему от меня записку! Сейчас напишу».

Он взял листок бумаги и задумался. «Нет, ничего не надо, — решил он. — Думать не мог, что с самыми близкими людьми мне будет так трудно».

А какие прежде были прекрасные, чистые отношения с отцом! Любовь, дружба, счастье! И как все переменилось за несколько лет, за годы личных метаний, безденежья и бездомовья. Перед нами другой человек и другое душевное состояние, полное смуты и неуюта.

Однажды Андрей приехал к нам домой, еще до второй

женитьбы (мы уже жили на Юго-Западе), повидаться с матерью, попить чайку. Во время этих редких посещений я обычно оставлял их наедине, давал возможность поговорить. А между собой мы общались по дороге, когда я провожал его к метро.

Спускаемся вниз под горку. Андрей хвалит Юго-Запад чуть ли не с завистью и вдруг говорит:

— Не хочешь ли фильм снять?

— Где? — говорю. — На «Мосфильме» мне не дают снимать, ты знаешь.

— На телевидении. Я уже все подготовил, — он слегка запнулся, — то есть… почти все. Оператор — Гоша Рерберг (о, думаю, мечта!), художник — Миша Ромадин (высший класс!).

— А что за сценарий?

— Есть сценарий, ты слушай. «Поздняя любовь», по Островскому, читал?

— Нет, — отвечаю откровенно, — а может быть, и читал, но сейчас не помню.

— Позже прочтешь. Так как? А я главную роль сыграю, идет?!

Я замялся с ответом, слишком это отдавало прожектерством. Думаю, эти планы его — мечты, это ему нужно, чтобы без работы не сидеть, и ничего реального из этого не выйдет. Но прощаясь, говорю, что, если дело выгорит, глупо мне отказываться работать в такой компании. Конечно, я согласен. Андрей, успокоенный, уехал, но больше об этом сценарии речь не заходила.

С рождением второго сына, тоже Андрея, мало-помалу стали восстанавливаться отношения Андрея с родными. Как-то он пригласил родителей еще в Орлово-Давыдовский переулок, на встречу Нового года, семьдесят второго, уж теперь точно не помню. И Мария Ивановна, и Арсений Александрович были буквально потрясены роскошью и изобилием праздничного стола. Особенное впечатление произвели поросенок и водка в бутылях-четвертях, настоянная на травах. Такого купеческого размаха родители никак не ожидали увидеть у сына.

Марина пришла впервые к Андрею позже, уже на новую квартиру в Мосфильмовском переулке. Пришла после слов Арсения Александровича: «А почему ты не бываешь у Андрея? Тебе не нравится его жена?! Но ведь жен у него может быть сколько угодно, а брат у тебя один». Марина не раз приходила к Андрею, но теплые семейные отношения не сложились, да и не могли сложиться.

«Съемку отменяю!»

Дела Тарковского сдвинулись с мертвой точки. Речь шла не о

«Зеркале» — его категорически отложили. Лотерейный билет выпал на «Солярис». Работу разрешили начать с марта 1970 года, съемки же пошли гораздо позднее — на всякие подготовительные дела уходит много времени. Остались позади утомительные дискуссии со Станиславом Лемом о трактовке идеи фильма. Андрей добился поездки в Японию для съемки «города будущего», эффектнейшей сцены фильма, шедшей на экране всегда под аплодисменты.

Через год в шестом павильоне «Мосфильма» стояла декорация космической станции. Художник Михаил Ромадин построил блестящую в прямом и переносном смысле этого слова конструкцию. Когда я пришел в павильон, декорация была освещена. Отражаясь в алюминиевых поверхностях, мигали осциллографы. Впечатляла «Комната Криса» с зеркалами вместо стен. В длинном коридоре-трубе космической станции Вадим Юсов устроил незаметные приспособления для движения камеры. Запомнились отдельные детали декорации «Библиотека»: бюст Сократа, Венера Милосская, цветные гравюры воздушных шаров работы того же Ромадина (потом они висели у Андрея в его домашнем кабинете), бабочки под стеклом. У окна иллюминатора в ящичке с землей — зелень проросшего овса.

Декорация эта создавалась с колоссальным трудом. Но у Андрея был упорный характер. Когда он сталкивался с халтурой, то становился непримиримым и жестким и почти всегда добивался своего. Мне рассказывал Владимир Наумов, как однажды Тарковский отказывался снимать сцену в «Солярисе» до тех пор, пока не будет заменена кожаная обивка на стенах космического корабля. «Почему, зачем? — раздавались голоса. — Вы же сами просили кожзаменитель такого цвета и фактуры!» — «Нет, не то — упорствовал Андрей. — Вы привезли не то, что мы просили. Съемку отменяю!» Пришлось заявить о конфликте Н. Т. Сизову, генеральному директору «Мосфильма».

Восемнадцать дней простаивала декорация, Сизов лично обзванивал директоров фабрик, а может быть, и министров, добиваясь необходимого. Тарковский был удовлетворен, и съемки возобновились. Казалось бы, различия были минимальные, едва уловимые, но пленка «Кодак» эти тончайшие нюансы улавливала. На экране декорация заиграла всей глубиной задуманных оттенков, выявилась та среда, о которой договаривались режиссер и оператор.

С тех пор с Тарковским по поводу качества декораций никто не спорил.

Почему Тарковский подолгу снимал свои фильмы

Говорят, что Тарковский подолгу снимал свои фильмы и поэтому их так мало. Это совсем не так. «Иваново детство» было снято в кратчайшие для киноиндустрии сроки. Прямо из монтажной комнаты, с пылу с жару, брошено на Венецианский кинофестиваль. Отмечено высшей наградой.

Так же быстро был снят «Андрей Рублев». Но тут началась борьба чиновников Госкино и их шефов в отделе культуры ЦК КПСС с независимыми и непокорными режиссерами, с их попытками создать нетрадиционное направление в кино. Первой жертвой стал Тарковский, и «Рублева» положили на полку до 1971 года.

Говорят также, что Андрею мешала бюрократическая система. В письме к отцу Андрей и сам писал об этом. Система действительно мешала, что правда, то правда. Особенно много времени уходило на утверждение сценариев. Сами же фильмы он снимал профессионально и быстро при условии качественной подготовки. Помогала ему стилистика съемки длинными кусками. Она давала возможность тщательной подготовки и репетиции, после которой снимался план длиною в сто-двести метров. Его группа никогда не отставала, наоборот, перевыполняла план. Однако, когда доходило до сдачи фильма, дело, как правило, затягивалось. Иногда надолго, на несколько лет.

Я не поленился и, изучив соответствующие документы, посчитал сроки работы Тарковского над фильмами. Может, это и скучная тема, но профессионалам будет интересно.

Работа над «Солярисом» продолжалась три года, а точнее, три года и четыре месяца, и поэтапно шла следующим образом. От подачи заявки на сценарий (18 декабря 1968 года) до утверждения литературного сценария и разрешения начать работу (3 марта 1970 года) прошел один год и четыре месяца, хотя сценарий авторы писали не более трех-четырех месяцев. Остальное время ушло на обсуждение вариантов, согласование поправок со Станиславом Лемом. Долго (и намеренно долго) тянулось прохождение документов по инстанциям хитроумного Госкино. По заведенному тогда порядку необходимо было представить кучу совершенно ненужных, с точки зрения здравого смысла, бумаг, в том числе характеристику. Кстати, в характеристике Андрея указано: «женат, морально устойчив». Еще два года ушло на работу над фильмом: режиссерская разработка, подготовительный период, съемка, озвучание, монтаж и многочисленные сдачи разных вариантов и поправок. Лишь в феврале 1972 года работа была закончена, а официальной датой сдачи фильма по бумагам Госкино стало 11 апреля 1972 года.

Итого: три года, четыре месяца и пять дней.

Казалось бы, «Зеркало» по документам работалось сравнительно недолго, всего лишь два года и один месяц (к сведению: обычный односерийный фильм делался не больше года). К заветному фильму Андрей приступил почти сразу после «Соляриса»: на волне успеха фильма начальство милостиво разрешило Андрею работать над старым замыслом. Соавтор Андрея Александр Мишарин ликовал, но ясно было, что без второго варианта сценария не обойтись: об этом говорилось в заключении редактуры Госкино. Но и сами авторы понимали, что прошедшие четыре года не могут не сказаться на замысле будущего фильма. Сценарий писался практически заново, но плановые сроки Андрей выдержал. Дальнейшие мытарства фильма известны.

Работа над «Сталкером» продолжалась почти три с половиной года, из них полгода ушло на написание сценария. А дальше картину преследовала серия неприятных неожиданностей — землетрясение в Исфаре, изменившее место и график работы, брак отснятого материала из-за некачественной пленки, смена операторов и художников. И как результат — несчастье со здоровьем, микроинфаркт в апреле 1978 года.

«Да будет тебе известно, я снимаю свой лучший фильм!»

Эти слова сказал Андрей актрисе Маргарите Тереховой, сыгравшей главные роли (две роли — жены и матери) в фильме «Зеркало». «Зеркало» занимает особое место в творчестве Тарковского. Исповедальный фильм, снятый в непривычной стилистике, в отсутствии последовательного повествования. Все это затрудняло на первых порах понимание фильма. Это теперь даже простой зритель овладел языком переброс времен, воспоминаний, снов и относится к таким фильмам вполне спокойно. Тогда же было все иначе — фильм встречал непонимание у большинства зрителей. И даже в среде профессионалов. И тем более у начальства. Об этом подробно и ярко написано во многих статьях и книгах.

В случае с «Зеркалом» я был невольно приобщен к замыслу фильма раньше других в силу все тех же родственных связей. Подчеркиваю: совершенно невольно, в силу связей и обстоятельств. Может быть, поэтому и воспринимал его по-особому.

Четыре года мы снимали дачу для нашего сына и Марии Ивановны в деревне Игнатьево, там, где жили Тарковские до

войны, у того же хозяина — Павла Петровича Горчакова.

Я занимался фотографией, показывал Андрею снимки. Некоторые случайно были сделаны с двойной экспозицией: на один и тот же негатив нал ожил ись два снимка. В результате такой случайности на отдельных фотографиях создавался странный эффект: одни и те же люди фигурируют на снимке и на переднем плане, и на дальнем, словно одновременно находятся и в этом времени, и в каком-то другом.

Андрей с большим интересом рассматривал фотографии, на которых были сняты Мария Ивановна, Марина с Мишей. Суховато одобрял, но я почувствовал в нем настороженность и скрытое волнение, как будто заглянул в запретное или прочел нечаянно чужое письмо. Вдруг Андрей сказал: «Никому не показывай эти фотографии. В Игнатьеве я хочу снимать фильм». Было это в 1963 году.

Второй случай, позже. Я готовился писать сценарий по повести Михаила Алексеева «Дивизионка». Хотел построить фильм в двух планах — художественном и документальном. Художественная часть снимается по мотивам повести, а документальная — в виде интервью с живыми персонажами этой повести, уцелевшими после войны. Они должны были комментировать события, отраженные в художественной части фильма. Этот прием был не мною придуман, он уже в эти годы носился в воздухе, в замыслах кинематографистов. Когда Андрей спросил меня, чем я сейчас занимаюсь, я рассказал о плане своего сценария. Выслушав меня с чрезвычайной внимательностью, он жестко сказал: «Этого ты делать не будешь, этот прием мой, я записал его в „Белом-белом дне“, и тебе этого делать нельзя».

Но конфликта у нас не вышло, так как фильм мой не состоялся — по разным причинам, в том числе из-за интриг писателя-«почвенника». Да и смешно мне конфликтовать с Андреем, слишком большим авторитетом он был для меня.

Я выше писал о своих игнатьевских фотографиях. Снимки эти — конечно, очень отдаленно — напомнили мне другие, те, что снимал старинный друг Арсения Александровича и Марии Ивановны, поэт Лев Владимирович Горнунг. Я тоже был знаком со Львом Владимировичем и много раз водил и возил его по Москве — он был слеп и нуждался в поводыре. Помню его калоши, в задники которых с внутренней стороны были воткнуты кнопки, благодаря которым он на ощупь отыскивал среди других калош свои в передней.

Несмотря на то что Лев Владимирович не был профессиональным фотографом, у него были замечательные работы. В последние годы фотографии Ахматовой, Пастернака,

Шервинских его работы широко публикуются. Но, пожалуй, больше и подробнее он снимал семью Тарковских.

Андрей знал эти фотографии с раннего детства. Приступая к работе над «Зеркалом», он помнил о них. Как-то ко Льву Владимировичу пришел человек с «Мосфильма» и принес договор на приобретение студией двухсот его негативов. Лев Владимирович согласился продать их, зная, что об этом просил Андрей. Горнунг поставил только одно условие — «сделайте мне по снимку с каждого моего негатива». Так «Мосфильм» за 30 рублей стал владельцем негативов слепого фотографа. Отпечатков ему, конечно, помощники Андрея не сделали, а негативы через несколько лет после смерти Андрея обнаружились в Париже. Все многочисленные западные издания «Запечатленного времени» и «Дневников» Тарковского были богато иллюстрированы фотографиями Льва Владимировича без указания его фамилии и тем более без выплаты вознаграждения ему, а после его смерти — наследнику.

А работа над фильмом началась, и стало ясно, что роль этих снимков Горнунга для «Зеркала» значительна. По ним Андрей воссоздал декорации хутора Горчаковых и построил ряд мизансцен, где буквально и совершенно сознательно повторил в кадре их композиции. Например, сидящая на заборе с папиросой Маргарита Терехова повторяет подобную фотографию Марии Ивановны, сделанную Горнунгом, повторены фото с ведром у колодца-журавля и другие. Разумеется, в фильме «Зеркало» отразился весь художественный и новаторский опыт Тарковского, но очевидно и то, что снимки Льва Владимировича вдохновляли режиссера при работе над фильмом.

Однако фотографии, как бы ни были они интересны для Тарковского, были лишь одной из составных частей общего замысла. Авторы сценария, Александр Мишарин и Тарковский, с самого начала задумали фильм, выстроенный простым и одновременно сложным образом: через детство, через воспоминания рассказать о многом: о сложнейших переплетениях жизни человека, истории и времени.

Снять «Белый, белый день» — будущее «Зеркало» — сразу не удалось, пришлось ждать три года. Но настолько важным считал для себя Тарковский этот фильм, что, снимая «Солярис», думал о «Белом дне». Говорил мне: «Саша, у меня еще такого не было. Это будет замечательная картина, на моем собственном опыте».

Ночной разговор

Я все еще был безработным, так что свободного времени у

меня было достаточно. И как раз перед, «Зеркалом» я встретился с Андреем уже на новой квартире и весь долгий вечер просидел у него. Вечер случился особенным, с чтением стихов, питьем коньяка и умными разговорами.

Он сказал, что на днях «Белый, белый день» запускается в режиссерскую разработку. Сказал, что фильм будет сниматься в Тучкове, на месте бывшего хутора Горчаковых.

Мы вспомнили и мои тучковские фотографии, и фотографии Льва Владимировича Горнунга. Я спросил его: «Без Левиных фотографий была бы картина или нет? Только ты скажи прямо». Он ответил: «Ну, Саша, глупо так спрашивать. Была бы все равно. Ты не можешь говорить это серьезно. Только снимки эти… ну, сам понимаешь… Без них чего-то не хватало. Да нет, почему — замечательные фотографии». И он неожиданно вышел из комнаты. Вернулся с коричневой бутылкой, но открывать не стал, а поставил бутылку у ножки кресла.

Я сказал, что рад за него, только еще не читал сценария. «Как ты его мог читать, когда его толком нет? Он в процессе создания. — Андрей рассмеялся. — В постоянном процессе… это очень трудный сценарий. Да и вряд ли его и сценарием можно назвать в традиционном смысле слова. Это что-то другое. Я даже удивляюсь, что меня запускают с таким неопределенным замыслом. То есть определенным, но в каком-то смысле… бесконечным, во многом неуточненным. Я знаю — они хотят проявить ко мне уважение, которого я долгие годы был лишен и кровью его добивался. В каком-то смысле извиниться за „Рублева“». Я уточнил: «Госкино?» — «Конечно».

— Что ты сейчас читаешь? — неожиданно спросил Андрей.

— Лескова, «Чертогон».

— А-а, того, что я подарил тебе в день рождения? Был такой факт отмечен в нашей жизни, — говорил он, уверенным жестом открывая бутылку.

— Помню…

— Это наша книга, со Щипка.

— Старое издание…

— Серия «Академия»? — вспоминал он, разливая жидкость по рюмкам, которые достал из тайника в книжной полке. — Да. Давно это было.

Он поднял рюмку на свет, вгляделся и перевел взгляд на меня.

— Давай выпьем. Я думаю, что Лариса уже спит. Я просто не хочу ее беспокоить, — лукаво улыбнулся он про себя.

— Чем угощаешь?

— Коньяк французский «Курвуазье» пил?

— Нет, не доводилось. Хотя нет, когда-то в Париже рюмкой угостили. Нет, даже не в Париже, в Алжире. И то потому, что самолет опоздал из Марокко. Кажется, был «Наполеон».

— О! Это совсэм другое дэло, месье, — сказал Андрей с иностранным акцентом. — Эту конияк, — опять с акцентом повторил Андрей, он, смотрю, развеселился, — привез американец и сильно удивил — обычно они виски привозят. Ну, давай! Со свиданьицем!

— Пью за твой запуск.

— Спасибо. Придет время — и за твой выпьем.

— Не будем о грустном. Сегодня твой день. Коньяк приятно обжег, как всегда, толкнул куда-то в глубину, и мы оказались в тишине позднего вечера. Выпили еще. Стали не спеша и потихоньку возвращаться к разговору.

— А что читаешь ты? — спросил я в свою очередь. — Хотя тебе сейчас наверняка не до чтения?

— Нет, отчего ж, читаю Томаса Манна. Я вопросительно смотрел на него.

— «Доктора Фаустуса». Я знаю, что ты читал.

— А я знаю, что ты читаешь «Доктора Фаустуса» не в первый раз. Хочешь его поставить?

— Может быть. Тут наперед ничего нельзя сказать с нашими властями. А как тебе «Чертогон»? — вдруг неожиданно и придирчиво спросил он.

— Да очень интересно. И язык, и…

— Тут идея главное, — перебил Андрей. — Идея русского человека: страсти давят, разгул этих страстей и моление перед Богом. Согрешил и хочет отмолиться, получить прощение. Но самое интересное в другом: придет в лавку и будет скопидомничать, копейку выгадывать, а в гульбе тысячи просадит. Вот ведь какая штука — русская душа. А можно сказать и по-другому, стихами:

Грешить бесстыдно, непробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти сторонкой в Божий храм.

Дальше… б-б-б… забыл… так… ага…

Поцеловать столетний, бедный
И… зацелованный оклад…

Ну, что же ты, помогай!

— Так я… многое… и… не помню из этого…

— …а воротясь домой… не вспомню…

Андрей встал и, деловито оглядев книжную полку, достал синий том Блока. Отлистал страницы, милостиво посмотрел на меня и прочел:

А воротясь домой, обмерить
На тот же грош кого-нибудь
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы
Пить чай, отщелкивая счет,
Потом переслюнить купоны,
Пузатый отворив комод,

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне…
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Я сидел и думал: какой-то Андрей сегодня на себя непохожий. Обычно, когда заходил разговор о книгах, о чтении, вообще о том, как это полезно, интересно или важно для человека, Андрей не очень включался в разговор. Тут для него даже и обсуждать нечего: еда — пища телесная, книги — пища духовная. Так у них всегда в семье было, считалось нормой жизни — постоянное чтение, обильное чтение. В последнее время Андрей многое перечитывал, и Толстого, и особенно Достоевского. Потому что собирался делать «Идиота», очень волновал его и «Подросток». А людей, мало читающих, он презирал откровенно: «Невежды!»

Потом заговорили о Германе Гессе. Я признался, что ничего, кроме «Игры в бисер», не читал, и Андрей стал стыдить меня: в мое счастливое безработное время только и читать. «Бери пример с меня. Когда я был без работы, то очень много прочел. Куда смотрит Марина, я сделаю ей замечание». Я оправдывался, что читаю не мало, а медленно. Но готов поговорить о Гессе в другой раз. И такой разговор состоялся. Но о нем скажу позже…

«Мы не бездарны, но заблудились на пути к своей профессии»

Однажды узнал от Андрея, что назавтра будет обсуждение режиссерского сценария «Зеркала» в художественном объединении. Я проник туда нелегально. Андрей знал, в случае чего прикрыл бы. Как обычно, собрались режиссеры, редакторы, руководство. Общая атмосфера — взволнованная, нервная, но в общем доброжелательная. Поразили меня эмоциональные перепады Андрея: то он чувствовал себя совсем беззащитным, о чем открыто заявил критикующим, то справлялся со своими нервами, волнением и становился совсем другим — убежденным и твердым в отстаивании своего замысла. Ну, это у него было всегда.

Сам сценарий вызывал много размышлений. Михаилу Абрамовичу Швейцеру была дорога исповедальная интонация будущего фильма, он даже, помню, говорил, что по идее все искусство должно состоять из таких исповедей. Марлен Мартынович Хуциев сомневался в том, что Тарковскому нужно сниматься в роли Автора. Хуциев убеждал Тарковского, что слово «Я» и слово «Автор» в художественном произведении неоднозначны: «За „Я“ в художественном произведении стоит нечто иное, чем тот человек, который его написал… нечто большее, чем конкретный автор». Владимир Наумович Наумов по поводу съемок Марии Ивановны в роли Матери говорил, что совершенно невозможно снимать скрытой камерой так, «чтобы она не знала об этом. Будет знать, и тогда невольно разрушится сам прием и эстетические и этические вопросы, тесно с этим связанные. Но если все это преодолеть, то может вырасти серьезная философская картина».

Поначалу Тарковский сильно разволновался. И ответное слово начал так: «Я ничего не понял из сегодняшнего разговора, кроме того, что самое дорогое мне в этой работе не понято никем». Ну, это он разгорячился тогда и был не прав.

Сказанное им далее было так интересно, что я, не надеясь на свою память, разыскал в архиве киноконцерна «Мосфильм» выдержки из этого выступления на заседании худсовета от 27.04.1973 г. Вот что говорил Андрей:

«…У меня больше сомнений, чем у вас всех…

…и последнее — вопрос о долге художника. Это простой и сложный вопрос одновременно. Для меня он элементарен. Но позиция у меня есть. То, что говорил Михаил Швейцер о роли автора в этом фильме… большая эстетическая и теоретическая проблема. Я считаю, что проблема отношения автора и массы, публики — она существует и очень важна, как бы мы ни открещивались от нее. Чернь для Пушкина — во многом стимул для того, чтобы взять перо в руки.

Возникает проблема типичности, что же это за характер, тип, который может взволновать зрителя? На мой взгляд, типичное лежит в сфере личного, индивидуального, неповторимого. Более всего я способен вызвать зрителя к сопереживанию.

И именно с этих позиций был задуман сценарий.

Мне надоели экранизации, рассказывающие какие-то сказочки, и по существу моя душа, совесть остается холодной. Весь вопрос заключается здесь в том, как хорошо это я сделал. Я хочу относиться к этому как к поступку. Я задумал кинокартину, в которой бы мог ответить за свои поступки, ответил на вопросы о пристойности и неубедительности и т. п.

Самое главное — мы должны брать на себя эту ответственность не на словах, а на деле. Мы не бездарны, а заблудились на пути к своей профессии. Личный опыт… Что касается моего личного участия в картине, для меня значение имеет процесс… Вопрос о вкусе и праве автора говорить тем языком, которым он говорит. Сложно объяснить, как это будет сделано. А у вас есть ко всей этой затее какое-то скептическое отношение. И не только скептическое»[9].

Помню, Александр Александрович Алов говорил, что восприятие Андреем сложного разговора было не совсем таким, как следовало бы. «Все выступления были предельно деликатны, осторожны при высказывании своих сомнений, — говорил он. — Андрей несправедлив в своем всплеске. Мы все относимся к этому сценарию так, что он смог бы возродиться, как птица Феникс из пепла. Мы верим в картину, в вас, ощущаем вашу взволнованность, разделяем ее», — закончил Алов, и эти слова разрядили напряженную атмосферу обсуждения. Главное было сказано, все стали расходиться. Андрей с сосредоточенным видом собрал листки сценария, свои заметки, вежливо улыбнулся кому-то и вышел.

«Зеркало»: мать и отец

Мы жили в Игнатьеве в общем восемь лет, в разные годы, когда растили и сына, и дочь. На месте, где стоял хутор Горчаковых, собирали землянику, ползали под кустами. Штаны на коленках становились красно-зелеными от ягод и травы…

Но в лето 1973 года, когда в июле начались съемки «Зеркала» и Мария Ивановна уехала в Игнатьево, мы там не жили.

А лето то, как нарочно, было сырым и холодным. Съемки затягивались из-за непогоды и вообще шли трудно. Даже Марии Ивановне с ее, я бы сказал, стоическим терпением было невесело. Связали ей шерстяную кофту для съемок, спасавшую от холода. Вернувшись домой, Мария Ивановна куталась в ставшую привычной кофту, пила чай и жаловалась Марине: «У меня каждый день болело сердце».

Больше я от нее никаких рассказов не слышал. Даже Марине не рассказывала того, чего не могла не заметить в Игнатьеве. Ее многое разочаровало в семье Андрея. Об этом она предпочитала не распространяться, а мы ее не расспрашивали.

Позже на просмотре «Зеркала» я увидел ее в кадре сидящей на пеньке у окраины леса (наше семейное название «Сойкин лес»), среди до боли знакомых мест. Увидел, как по неслышной команде Андрея она железной рукой брала снимавшихся в картине детей и вела их уверенной походкой женщины-богини, верящей в судьбу. Этот последний проход с детьми по краю леса был нестерпимо щемящим. Лес густел, ветви скрывали пространство, исчезли дети и мать, исчез реальный лес — наступала темнота Дантова леса.

Для меня самым непостижимым было то, что через этот лес я ходил каждый день за грибами и ягодами и не предполагал его грозных волшебных свойств. Обидно? Отнюдь. Удивительно? Да! Явлено чудо искусства.

Осенью группа переехала в Москву, и начались павильонные съемки. Мне как-то довелось присутствовать на съемке. Поразили размеры комплекса декораций, особенно сооруженный в павильоне двор, где пиротехники раскладывали и поджигали костер. Это было невероятно: в декорациях категорически запрещалось разжигать открытый огонь. Видимо, администрация «Зеркала» получила специальное разрешение у пожарных.

В тот год я работал на югославской картине и освободился лишь в конце апреля. С этого времени у меня появилась возможность смотреть снятый материал «Зеркала». Андрей был занят с утра до вечера, ему было не до разговоров. Спасибо, что

приглашал в просмотровый зал, спасибо, что дал возможность видеть, как он выстраивал хронику для картины, то выбрасывая, то вставляя эпизоды «Аэростат», «Остров Даманский», «Гитлер», «Тир»…

Кадры солдат, бредущих по топкой воде Сиваша, были для меня настоящим шоком, да и не только для меня. Десятилетиями лежали они под запретом цензуры, эти такие простые и такие пронзительные кадры, и на свет Божий появились только благодаря настойчивости и авторитету Тарковского. Теперь эта хроника часто мелькает в фильмах о войне.

И дело, конечно, не только в настойчивости. Эпизод стал центром, самой сутью картины, ее нервом, ее сердцем. Не раз в выступлениях на показах «Зеркала» повторял Андрей, что, начавшись в картине всего-навсего как интимное лирическое воспоминание, «эти сцены превратились в образ поразительной силы, мощи и драматизма, и все это было словно именно мое, мною выношенное (я записал эти слова. — А. Г.) и наболевшее». И эту хронику предлагал выбросить из фильма Ермаш.

А сейчас хочу посетовать. Боюсь показаться смешным и наивным, но все-таки… Все открытия рано или поздно превращаются в клише. Каждый, конечно, волен использовать фа-минорную хоральную прелюдию Баха, звучащую в «Солярисе», или военную хронику из «Зеркала». Но может быть, прежде чем использовать открытия Тарковского в своих произведениях, надо подумать: «А стоит ли? А может быть, найти что-то новое, свое? Может быть, отнестись с уважением к Мастеру и не обесценивать повторением его находок?»

Близился конец работы. Началось озвучание. Стихи отца должны были стать составляющей частью «Зеркала». И настал день, когда Андрей послал за Арсением Александровичем машину. Сидел и терпеливо ждал в ателье звукозаписи.

Подлинное влияние поэзии отца, его личности на внутренний мир Андрея, может быть, не такая уж загадочная вещь: родился в семье поэта и впитывал стихи отца с детства. А может быть, дело не только в этом, а в каком-то сгустке, составе родства, генов, в несловесном общении. Они вместе слушали музыку — было что выбрать из трехтысячной коллекции пластинок отца, вместе листали альбомы репродукций — было что посмотреть, он коллекционировал монографии о мировой живописи. Арсений Александрович дружил с Анной Ахматовой, и Андрей полюбил ее стихи на всю жизнь. В зрелости он и любил-то всего двух поэтов — Ахматову и Арсения Тарковского, хотя в юности увлекался и Пастернаком, и Есениным, и Северянином. А что касается музыки, то для них обоих любимыми остались лишь

старые мастера.

И вот на студию привезли Арсения Александровича и провели в темное ателье, Андрей попросил зажечь свет. Они обнялись. Тарковский-старший должен был прочесть несколько своих стихотворений (в фильм их вошло четыре) и озвучить реплики, которые узнавал от сына непосредственно во время работы. Запись продолжалась долго. Андрей добивался только ему понятного идеала — единственно верной интонации. Стихотворение «Первые свидания» Арсений Александрович читал одиннадцать раз. Свои прозаические реплики, очень разные по интонации, не говорю актерской, просто человеческой, он произносил, не видя снятых сцен, но понимая, что они касаются его собственной жизни. Это не могло не волновать Арсения Александровича. Запись отняла у него много сил. Жена его возмущалась: «Как можно так мучить отца!» А Арсений Александрович в ответ сказал, не декларативно, а торопливо и как бы смущаясь: «В искусстве не может быть компромиссов…»

Фильм второй категории

Непонимание обнаружилось с самого начала. Касалось оно прежде всего начальства, мозги которого запрограммированы на фильмы о победе советского народа в борьбе за построение светлого будущего. Начальство интересовали только идеи, а не конкретная жизнь или биография человека. Язык «Зеркала» казался чиновникам усложненным и непонятным. К ним позже присоединилась не подготовленная к авторскому кино часть зрителей. Отсюда бурные, обязательно бурные, обсуждения картины и во время приемки, и после просмотров. Отсюда горячие, темпераментные обсуждения и неприятие непривычного стиля фильма, монтажа и нового экранного изображения.

Во время съемок многие режиссеры ведут дневники, записывают планы работ, удачи и неудачи в снятых сценах, поиски вариантов. Андрей тоже вел свои записи. Я этого дневника тогда не видел и не мог видеть.

Его сценарист Александр Мишарин был в курсе изменений, бывало, писал новые закадровые тексты и тексты переозвучания. Я заходил в монтажную и в просмотровый зал и был свидетелем различных форм этой особой работы — монтажа фильма.

Через много лет я читал выдержки из дневника. Я прочел в нем о различных монтажных вариантах фильма — их было четырнадцать. Иногда Андрей приходил в отчаяние: картина не складывается. И поиск вариантов. Собственно, это обычное дело: фильм снят или доснимается, и вариантов монтажа много. Даже в

простых повествовательных картинах их бывает немало.

Я хорошо помню, как, вернувшись из Тучкова с натурных съемок, группа занялась съемками в павильоне. Монтаж велся параллельно. Заходя в монтажную, видел Люсю Фейганову разбиравшую новый снятый материал. Андрея там редко можно было увидеть, а уж если он был в монтажной, то я его не беспокоил — нарушил бы всю атмосферу сосредоточенного труда. У Андрея теперь довольный вид, он чувствует, что фильм складывается, что создается необычная, тонкая картина.

Люся его понимает и поддерживает, и Андрею никуда не хочется выходить, не хочется никого видеть, не хочется ни с кем говорить. Я ощущал это кожей и не мешал, не задавал ненужных вопросов, что было с веселостью оценено, и, посидев, уходил. Все-таки четырнадцать вариантов монтажа — это слишком много, он ходит по острию бритвы. Утром съемка, вечером озвучание, и в субботу тоже придется работать… В воскресенье он лежал в постели весь день и разговаривал с монтажером по телефону. («Иди, опять твой любимый звонит», — говорил терпеливый муж Людмилы Борисовны.)

В общем, в монтажной шла работа, в объединении шли просмотры и обсуждения — незаконченного фильма. Это бывало всегда так интересно, что приходилось просить Андрея помочь попасть на очередной просмотр.

Еще в 1968 году я читал первый вариант сценария. В том, что я увидел теперь, в апреле 1974 года, не осталось от него почти ничего. Не было прекрасно задуманных сцен — «Ипподрома», «Утра на Куликовом поле», съемок скрытой камерой интервью матери. Куда делись идеи о затопленной деревне, сны мальчика, которые предполагалось снять под водой? Ничего этого не было и в помине. Сейчас я увидел совершенно другой материал.

Первый же эпизод оказался совершенно поразительным. Съемка не художественная, а документальная, сцена излечения врачом-психиатром заикающегося молодого человека.

«Я могу говорить!» — заканчивается сцена важной для Андрея фразой. Это эпиграф фильма, декларация права на рассказ о сокровенном в своей и семейной биографии в связи с правдивой стенограммой времени. Хотя как эпиграф сцена не задумывалась, а стала им в ходе поисков монтажного строя фильма.

Как обычно, после просмотра — обсуждение, естественно — разные мнения. Вновь Андрей бурно реагировал, если с его замыслом не соглашались, говорил о тотальном непонимании, о своей беззащитности, и я снова убедился, что члены худсовета деликатно и с пониманием отнеслись к картине, варианты

которой видели уже несколько раз. Мне казалось, что люди, собиравшиеся на обсуждения, сами внутренне росли, сталкиваясь с такой художественной редкостью, как Тарковский.

По поводу некоторых сцен были разные мнения, были и предупреждения, что у начальства они вызовут активное неприятие. «Для вас необязательны наши замечания, — тактично говорил Александр Алов, — но мы обязаны их высказать». Андрей и сам понимал, что конфликты с Госкино неизбежны. Но был упорен как никогда. Вообще, когда Тарковский начинал «Зеркало», он был мистически уверен в успехе задуманного фильма.

Предстоял показ варианта картины в Госкино. Тарковский говорил о том, что в материале не хватает многих шумов, дополнительных реплик, музыки, и поэтому просил разрешить ему в порядке исключения сделать перезапись всех этих звуков, позволить провести очередной этап работы, с тем чтобы эти недостающие компоненты внесли ясность в восприятие материала. И в объединении пошли ему навстречу, несмотря на задержку сроков сдачи и дополнительные затраты.

Помню, что в конце декабря (запомнил, потому что у меня день рождения 26-го) я посмотрел с Люсей Фейгиновой материал фильма минут на двадцать. Вышел оглушенный.

И через много лет прочел в отрывке из дневника Андрея:

«Декабрь 27, четверг. Смотрел Сизов[10].

Все в порядке. Более того, выразил идею Терехову снять вместо интервью в виде актрисы Тереховой. Поразительно».

У Тарковского всегда были добрые отношения с Сизовым. Написав в дневнике «Поразительно», Тарковский увидел в этом поддержку своих киноприемов.

«Ольга Суркова[11] снова была на просмотре — говорит, что я превзошел самого себя. Ошибается. Еще не превзошел. Видел Сашу Гордона — он смотрел две части материала и отключился — говорит „замечательно“. А может быть, действительно назревает шедевр. Я не чувствую. Я уже эту картину снят».

Этот вариант картины показали в Госкино. Как вспоминает Александр Мишарин, Ермаш был недоволен картиной, не принят ее. Хлопнув себя по коленке, он сказал: «У нас есть свобода творчества, но не до такой же степени!»

Начальство считало себя обманутым: режиссер обещал сделать один фильм, а сделал совсем другой! В военной хронике не было кадров победоносного окончания войны, как требовали, а были сцены невыносимо трудных будней войны — пеший переход через Сиваш. Сцена с военруком неудачна, не патриотична,

позорит участников войны — удалить! Испанцы тоже не нравились — их линия была грустной и трагичной, линию нужно было «высветлять». Смущала и раздражала сцена с «висящей» женщиной… Поправок было громадное количество.

Андрей был неумолим, и тогда его решили наказать руками самих же кинематографистов. Сначала фильм обсудили на совещании в Союзе кинематографистов совместно с чиновниками из Госкино. Приведу только одно высказывание. Всеми уважаемый режиссер Райзман говорил, что у Тарковского, «видимо, что-то не в порядке с нервами, и ему их надо подлечить». А на следующий день ожесточенные дебаты разгорелись на заседании художественного совета киностудии. Обсуждали не только смысл фильма, ее новаторский киноязык, но и решали, какую категорию оплаты присвоить. Привожу выдержки из стенограммы.

Е. С. МАТВЕЕВ: «…Мне обидно за такого большого художника, как Тарковский, и просто неловко даже говорить. Здесь говорили, что на совещании в Союзе кинематографистов совместно с Госкино было сказано в одном из выступлений об „элитарности“. Видимо, не случайно употребили слово „элитарность“ применительно к картине Тарковского для ее характеристики. Надо полагать, что найдутся также, которые будут аплодировать, кричать „ура“ — гениальный Тарковский, единственный у нас Феллини и т. п. Шуму будет много, но для кого создана эта картина? Думаю, что для немногих. Но я буду голосовать за первую категорию обязательно».

Н. Т. СИЗОВ, генеральный директор «Мосфильма» (как председатель худсовета обладал правом двух голосов): «… Голосуйте, как считаете нужным. Я лично за вторую категорию буду голосовать. У каждого свое мнение…»

Е. Л. ДЗИГАН: «…У меня нет сомнений, что эта картина широким зрителем не будет принята и не будет понята. И мне кажется, что такое неуважение к зрителю, для которого мы работаем… не заслуживает того, чтобы давать такую высокую оценку картине, как первая категория… Нам, художественному совету, поощрять такие тенденции в нашей кинематографии было бы глубоко неверно».

Г. В. АЛЕКСАНДРОВ: «…Тут все непонятно. Может быть, я слишком стар, чтобы это понять, но я понимаю, что мы должны делать и что это не то направление, которое надо поддерживать. Я беру на себя смелость сказать, что зрители не будут смотреть эту картину… Ценя высоко Тарковского, я считаю, что эта картина не идет по магистральному пути нашего советского искусства».

Снова Н. Т. СИЗОВ: «…Конечно, если подходить к искусству, как сформулировала В. П. Строева, что большое искусство не может быть оптимистическим, то это, может быть, шаг вперед в его творчестве. Но если говорить по большому счету, если не отрывать искусство от задач, над осуществлением которых мы призваны работать, то выдающейся картину Андрея Тарковского нельзя назвать»…[12]

Результаты голосования были следующими: за первую категорию подано одиннадцать голосов, за вторую — двенадцать. В итоге «Зеркалу» дали вторую категорию. Унизили сознательно — знай, мол, из чьих ладоней корм получаешь.

Только во время перестройки, в начале 90-х годов это решение было пересмотрено, «Зеркалу» присуждена первая категория. Но Андрея уже не было в живых.

И Арсению Тарковскому была присуждена Государственная премия. Тоже после смерти.

…Одновременно шли мещанские коридорные разговоры о том, что Тарковский дошел до предела: и мать, и жену снял в фильме, отец читает в картине свои стихи, сам снятся в роли Автора. Слава богу, еле уговорили отрезать себя на крупном плане, а то, мол, совсем нескромно получается, хоть фильм и семейный, биографический.

Я знаю (смотри стенограмму), уговаривать Андрея пришлось. Он долго размышлял, прежде чем вырезать свой крупный план. Но вырезал. Как в шахматной игре: отдал фигуру, чтобы выиграть в конечном счете партию.

И все-таки Андрей многое отстоял в своей картине. Сопротивлялся полгода. Не вырезал, например, «висящую» женщину. И как бы он мог ее вырезать, когда он восхищался стихотворением отца «Первые свидания», его чистейшим, возвышенным смыслом. Не читать же стихи перед худсоветом, объясняя замысел и тесную связь поэзии и кино.

Рассказ о «Зеркале» был бы неполным без письма Тарковского высшему начальнику советского кино Ф. М. Ермашу.

> «Москва, 12 августа 1974.
>
> Уважаемый Филипп Тимофеевич!
>
> Уже после Вашего отъезда в Дубулты я получил перечень замечаний по нашему фильму от тов. Барабаш. Я имею в виду зафиксированные ею впечатления, оставшиеся от обсуждения картины после Вашего просмотра на студии „Мосфильм“. В заключение этого обсуждения Вы выразили пожелание встретиться со мной для того, чтобы я, осмыслив и суммировав замечания,

предложил свои поправки к фильму. К сожалению, до Вашего отпуска я не смог встретиться с Вами лично, потому что был болен. Теперь же хотя бы письменно хочу сообщить Вам, что я сделал сообразно с теми замечаниями, которые были Вами высказаны, а мною тщательно обдуманы.

Самым внимательным образом я отнесся к Вашему пожеланию относительно хроники, смысл которого заключался в более точном соблюдении исторической хронологии, что мною и выполнено.

Продолжив, по Вашему настоянию, работу над эпизодом с гранатой, я выбросил диалог школьника Афанасьева (в фильме — Асафьева. — А. Г.) с военруком, в котором действительно звучали ноты неоправданной дерзости и грубости.

Что касается эпизода в типографии, о котором также шла речь, то я перетонирую реплики персонажей, с тем чтобы снять впечатление намека на какое-то якобы конкретное издание.

Произведены некоторые сокращения в письме Пушкина Чаадаеву (не уверен, простится ли это нам с Вами).

Справедливым мне представляется необходимость уточнить интонацию авторского текста (в исполнении Смоктуновского) в финале фильма, чтобы зритель имел возможность составить более точное впечатление об отношении героя фильма к самому себе.

Что касается замечаний по прологу фильма (эпизод с логопедом) и парящей в воздухе Марией Николаевной[13], то, по самому серьезному размышлению, я не могу их принять, так как купирование этих сцен влечет за собой разрушение художественной структуры фильма.

Пролог является своеобразным ключом к фильму и с самого начала готовит зрителя к восприятию художественного смысла и стилистики картины. Без пролога фильм будет просто непонятен. Он подготавливает зрителя к драматической специфике этого произведения, где действие развивается скорее по ассоциативным законам музыки и поэзии, чем по привычным канонам кинобеллетристики. Я уж не говорю о том, что и сам по себе этот эпизод несет чрезвычайно важную смысловую нагрузку. В нем передана вся трудность, которую испытывает герой-повествователь в

связи с необходимостью рассказывать о вещах глубоко личных и трудных, и вместе с тем — ощущение внутреннего освобождения, просветленности, доброжелательности к жизни и к людям, к чему приходит герой в финале.

Теперь об эпизоде с матерью. В этом эпизоде нет никакой мистики, наоборот, он вполне земной и по задачам фильма реальный. Ведь фильм — это апофеоз, гимн женщине-матери, ее верности детям, ее любви, которую она пронесла через всю жизнь. Этот эпизод в поэтической форме передает душевное состояние любящей женщины, высоту, счастье ее незабываемого чувства. Позвольте процитировать эту сцену:

„Мать: — Вот я и взлетела.

Отец: — Что с тобой, Маруся, тебе плохо?..

Мать: — Не удивляйся. Ведь это так понятно. Я люблю тебя“.

Ей кажется, что она летит. Это чувство знакомо каждому, в том числе и Вам, наверное?!.. Она добавляет, словно наслаждаясь этим полетом: „Как птица“… Что может быть реальнее этого чувства?

Уважаемый Филипп Тимофеевич!

Считаю необходимым напомнить Вам о том, что поправки, сделанные мною по Вашему настоянию, завершают огромную работу, уже проделанную мной и студией.

Я считаю фильм законченным.

Вынужден беспокоить Вас в дни Вашего отпуска, чтобы сообщить о проделанной мною работе, поскольку срок пролонгации по фильму истекает. Простите мою настойчивость, но я вынужден просить Вас решить вопрос, который касается не только судьбы картины, интересов студии, но и моей личной судьбы.

С искренним к Вам уважением Андрей Тарковский»[14].

Премьера в Доме кино

«Зеркало» было несколько раз показано в Доме кино. Первый просмотр был в Белом зале. Желающих попасть в зал оказалось втрое больше, чем он мог вместить. Давка была сильная, конная милиция не могла справиться с толпой.

Мария Ивановна пошла на просмотр, Марина осталась с маленькой Катей дома. Уже подходя К Дому кино (вход с Васильевской улицы), Мария Ивановна поняла, что попасть ей туда не удастся: толпа не давала даже близко подойти к дверям. Ее никто не встречал, не узнавал, ведь она была не в дорогом палантине и не выходила из «Волги». Так и стоять бы ей на подходах, если бы ее не узнал кто-то из киногруппы. Образовалась «группа прорыва» во главе с оператором Гошей Рербергом, они подняли Марию Ивановну на руки и внесли, преодолевая сопротивление толпы, через тройной контроль в теплый холл. Рассказывают, что Мария Ивановна боялась, что ее уронят на землю или на чьи-то головы, и одновременно не могла удержаться от смеха ввиду трагикомичности самой ситуации. На сцену выходить категорически отказалась.

Вернулась домой озябшая, и мы с Мариной тут же налили ей горячего чаю. О, этот горячий чай, любимый, божественный напиток, единственное утешение ее жизни, утешение в радости и горе!

Мы не торопили ее. На наши вопросы Мария Ивановна отвечала кратко и уклончиво, вот, мол, сами посмотрите, тогда и поговорим. И вдруг засмеялась и сразу помолодела. Рассказала, как ее на руках внесли в Дом кино сквозь почти озверевшую толпу. Посмеялись вместе, подлили мы ей чаю и ждем, что она еще скажет.

— Арсений читает в фильме стихи. Хорошо читает. Как бы теперь Андрею не попало от начальства, — высказалась Мария Ивановна.

Второй просмотр «Зеркала» состоялся уже в Большом зале. Хотя я и пришел заранее, все места были уже заняты. Я сидел на ступенях в лестничном проходе и был счастлив.

Вся большая группа «Зеркала» торжественно, хотя и не под музыку — тогда в моде была осторожная скромность, — вышла на сцену. Аплодисменты зрителей, поначалу дружелюбные и радостные, довольно быстро приняли прямо-таки угрожающие размеры. В них звучали торжество и агрессия победителей.

В полном соответствии с ритуалом картину должен был представить режиссер Юлий Карасик. Но как только он вышел на авансцену к микрофону, в зале раздались выкрики типа «Кончай! Долой со сцены!», прорывавшиеся сквозь оглушительный шум зала.

Тщетно пытался бедный Карасик сказать хоть несколько слов о картине, о своей любви к Тарковскому, о его таланте, «буквально два слова», — зал орал, шикал, свистел, стучал ногами: требовал Тарковского. Со смущенной улыбкой Карасик

отошел назад и слился с группой. Наступила мертвая тишина. Андрей топтался на месте, сдерживая волнение, затем не спеша подошел к микрофону. Я был уверен, что он хотя бы для приличия как-то одернет своих поклонников, но он этого не сделал — сейчас ему было не до извинений. Пять лет он шел к этой картине. Сильнее всего, глубже и острее в этот момент его волновали пришедшие в зал зрители, которых он создавал своими фильмами. Он глубоко верил, хотел верить, что у его фильмов есть свой собственный зритель, духовно растущий, и не только в московском, ленинградском и прочих клубных Домах кино. Во всем мире. И ведь как оказался прав! Вот почему, я думаю, он забыл извиниться перед Юлием Карасиком.

«Ты знаешь, Шукшин умер…»

Второго октября 1974 года звонит телефон. Слышу голос Андрея:

— Ты знаешь… — Долгое молчание. — Шукшин умер.

— Знаю.

— Встретимся на панихиде, в Доме кино. — Андрей повесил трубку.

Вот оно и случилось, пришла за Васей смерть. Ушел Шукшин из жизни неожиданно, и поэтому было страшно это осознать. А воспоминания сами приходят.

После диплома на студии им. Горького Василий взялся за свою первую большую работу «Живет такой парень». Он понимал, что полнометражный фильм — это возможность познакомить широкого зрителя со своим художественным миром, и собрал великолепный и нестандартный актерский ансамбль. Я несколько раз приходил к нему в павильон. Группа всячески оберегала силы и время Василия, и я был допущен на съемку только после тщательной проверки — кто такой и откуда, чем докажешь…

Шла репетиция сцены сватовства двух немолодых людей, за которое с жаром взялся Пашка Колокольников в исполнении Леонида Куравлева. Поскольку тема была интимная, разговор держался на намеках, обиняках. Куравлев «разжигал» сцену, а актриса Нина Сазонова со смущением поддерживала разговор: «Погода-то стоит какая! В огороде-то все так и прет, так и прет!» Жених (актер Балакин) от стеснительности не мог произнести ни слова. Эта комедийная сцена стала одной из лучших в фильме. При этом актерам Вася подробно ничего не рассказывал: пошепчет на ухо одному, подскажет негромко другому, и появлялась правдивая, естественная, смешная и одновременно грустная история. Василий был мастером таких сцен. Чувствуя

большую ответственность, в этой картине он сознательно не снимался, весь выложился в актерах. Сниматься стал в последующих фильмах, когда убедился, что все получается по его замыслу.

Еще вспомнилось. В то время у него не было своего жилья, и Вася кочевал из общежития, куда его пускали на ночь по старой памяти, по знакомым и сокурсникам.

Как-то в декабре 1963 года жил у нас с Мариной. Мы сами снимали в коммуналке две небольшие комнатки, и один «пенальчик» отдали Васе. Приезжал он со съемок поздно, утомленный, ставил на стол четвертинку, для бодрости и с устатку, как он говорил. Ужинали, разговаривали и потом расходились по своим комнатушкам. И вот я видел, как после трудного съемочного дня Вася сидел и допоздна писал в тетрадь свои рассказы, непременно новые. Вскоре он получил квартиру от студии и уехал. У нас с Мариной осталось от общения с ним чувство радости и удовлетворения: хоть как-то смогли ему помочь.

…К Дому кино движется народ, очередь от Тишинского рынка. Прощались часа три. Резанул уши надрывный и какой-то патетический голос Станислава Ростоцкого: «Братцы, кого потеряли-и-и!» Стоим с Андреем в гуще опечаленных собратьев по ремеслу. Потом надеваем траурные повязки и становимся в почетный караул рядом с упокоившимся Василием. Напротив — лицо Вячеслава Тихонова, по щеке его катится слеза.

Конец панихиды. Выносят последний раз из зала, где всегда прощались с лучшими из лучших. По автобусам, машинам — тронулись и поехали на Новодевичье.

Сели в автобус рядом с Андреем, и едут с нами воспоминания.

Икона Спаса

Уезжая от нас с Мариной, Вася оставил икону Спаса, попросил ее сохранить. Икона была темная, закопченная. На обратной стороне по черной древней доске ножом была вырезана свежая надпись «Вас. Шукшину от Вас. Белова». То, что Белов вырезает на иконе надпись в прочувственном состоянии, — неудивительно.

Тарковский работал в это время над «Рублевым». Его консультантом по картине был Савелий Ямщиков — искусствовед, выдающийся мастер-реставратор и специалист по истории русской иконы. В один из моих приездов в Москву из Кишинева Андрей познакомил меня с Савелием. Я показал

Ямщикову оставленную Васей икону. Он внимательно стал ее рассматривать, перевернул на обратную сторону, чтобы разглядеть шпону, и увидел вырезанную ножом дарственную надпись. Помолчал, а потом грустно сказал: «Да, друзья на грудь много приняли!» А темную икону отреставрировали, и стала она легкой, прозрачной, в нижнем первоначальном слое размылся юный Спас Эммануил, в красном хитоне, на груди жемчуга рисованные. Лицо нежное, невинное, как бы не предчувствующее будущих страданий…

Как-то, окончив съемки сцены с Леней Куравлевым («Живет такой парень»), мы пошли забирать из детского сада дочек Шукшина Олю и Машу — их мать Лида Федосеева, наша вгиковка и Васина жена, была на съемке. Укутали девочек по уши, перевязали платками — мороз сильный, — добрались темным вечером до дома (жили они тогда в Свиблове). Дочери от отца не отстают, виснут на нем. Поужинали. Оля и Маша и забрали папу в спальню сказки слушать. Пришлось мне его долго ждать…

Успех фильма «Живет такой парень» был оглушительным. За него Шукшин получил Главный приз на Ташкентском Всесоюзном фестивале. Он удивлялся своей популярности, вероятно гордился ею. Признался мне, что от обилия на фестивале влюбившихся в него женщин голова его закружилась и он нарушил одну из Божеских заповедей. Рассказывал об этом с безмерным удивлением. К тому времени у него стали выходить сборники рассказов, появились деньги.

Как-то в середине шестидесятых я встретился с Василием на улице Горького, между Госкино, куда шел я, и «Советским писателем», куда, как выяснилось, шел Вася. Был конец зимы, он предстал передо мной в солидном ратиновом пальто серого цвета. В ратиновых пальто ходили тогда партийные начальники, руководители предприятий, директора магазинов. Ратиновое пальто служило отличительным признаком высокого положения и материального благополучия. И лицо у Васи было розовое, спокойное и довольное…

Помню Васю и совсем в другом, прямо противоположном обличье, когда зимою шестьдесят пятого он заявился к нам, — а жили мы тогда в кооперативной пятиэтажке в Марьиной роще, — в расстегнутом белом нагольном тулупе, в меховой шапке. Несколько дней тому назад мы встретились с ним в автобусе, и Вася запомнил наш новый адрес. Был он навеселе, а когда мы выпили мои запасы молдавского коньяка и сходили в магазин за подкреплением, разговор забрался в такие выси, откуда мы уже выбраться не могли. И Вася остался у нас ночевать…

Недавно я разговаривал с режиссерами Ренитой и Юрием

Григорьевыми, которые учились во ВГИКе курсом старше в мастерской С. А. Герасимова. Они хорошо знали и Васю, и Андрея. У Григорьевых сохранилась фотография Шукшина и Тарковского в их квартире на Комсомольском проспекте. Вот что рассказывает Григорьев: «В 1962 году Шукшин жил у нас несколько месяцев. Однажды мы собрались поужинать. С нами была Лида Александрова, актриса, недавно закончившая ВГИК. Только сели за стол, как раздался телефонный звонок. Андрей Тарковский сказал, что они с Ирой (это его первая жена) заедут в гости. Василий, узнав об этом, недовольно крякнул — видимо, у него были свои планы на вечер. Вскоре появились Андрей с Ирой, и началось веселое застолье. Бутылка водки на пятерых подняла настроение, и Лида сказала: „Ну что мы так сидим? Есть в доме какая-нибудь музыка?“ Я поставил американскую пластинку. Лида выдернула Андрея из-за стола, и они принялись отплясывать нечто в духе рок-н-ролла. Андрей недавно вернулся из Италии, где он получил венецианского „Льва“ за фильм „Иваново детство“. На нем колом стояли настоящие американские джинсы с отворотами до колен (в то время редкая заморская диковина). Василий сидел за столом угрюмый и дымил „Примой“. Неожиданно он сказал:

— А знаете, ребятки, я вас всех обойду. И тебя, Андрюха, и тебя, Рениток, и тебя, Юрка.

— Зачем обходить, — изумился Андрей, — мы посторонимся, пожалуйста, проходи.

— Нет, — Василий сжал кулаки, — вы сопротивляйтесь. Я не люблю, когда мне зажигают зеленый свет».

Герои первых фильмов Шукшина не были похожи на героев других его картин. Их отличали непосредственность, открытость, наивная вера в добро, порой нелепость поступков. Первые свои фильмы Шукшин снимал с оператором Валерием Гинзбургом — родным братом Александра Галича. Гинзбург работал в манере документального кино, чего добивался и сам Шукшин, но это делало фильмы старомодными по форме и не составляло, собственно, художественного прорыва (за исключением прекрасного на все времена и очень тонкого фильма «Живет такой парень»)…

Мои мысли прервали гудки автомобилей. Москва знала о похоронах Василия Шукшина, и десятки машин прощались с режиссером длинными гудками.

Повернул голову, что-то толкнуло — вижу Анатолия Заболоцкого, последнего оператора Шукшина, с которым он снял «Печки-лавочки» и «Калину красную». Вспомнились его рассказы о поездке с Шукшиным в Астрахань.

Что сказали архивы о Степане Разине

У Шукшина была мечта, которой он отдал много сил, — снять фильм о Стеньке Разине и сыграть в нем главную роль. Но начальство Госкино, отмечая написанный Шукшиным талантливый сценарий, всячески тормозило его запуск, и Шукшину ничего не оставалось, как снимать другие фильмы. Вскоре у него произошла знаменательная встреча с Анатолием Заболоцким — человеком для Шукшина безгранично интересным и полезным, оператором зрелым, европейского уровня. Тогда они и сняли «Печки-лавочки». Изобразительная форма фильма сделала фильм Шукшина более гибким и эмоциональным, а главное — помогла раскрыть режиссерский замысел. Уверен, что последние фильмы Шукшина были подготовкой к съемкам «Степана Разина», и тут лучшего соавтора, чем Анатолий Заболоцкий, ему было не найти.

Закончив «Печки-лавочки», Шукшин снова упорно стал добиваться постановки «Разина». С этой несостоявшейся постановкой связана целая эпопея. Наше бессмертное Госкино СССР сознательно душило сценарий всяческими поправками, лицемерными «добрыми советами» и откровенно строгими указаниями. Оно очень боялось повторения «Андрея Рублева», жестокой правды русской истории на экране, изображения русского бунта, «бессмысленного и беспощадного».

Когда Шукшин читал в астраханских архивах о подлинных деяниях Стеньки Разина, у него волосы шевелились от ужаса — от жестокостей, казней и разгула казацкой вольницы. В каком-то смысле русский бунтарь Разин — борец за справедливость и народную волю — оказался лютым разбойником, не ведавшим ни стыда, ни страха. Среди документов Василий нашел описание гибели астраханского архиепископа, сброшенного живым с колокольни собора. Конечно, Шукшина заставляли смягчать непреложные исторические факты. Он думал, что проведет определенную саморедакцию героя, которого хотел сыграть, — в этом-то и была его главная жизненная задача. Он надеялся, что сможет сделать образ Разина правдивым, глубоким и памятным для зрителя, показав победы и поражения своего героя. Но даже преодолей он эти творческие задачи, все равно железобетонное начальство Госкино стояло бы насмерть и замучило бы Шукшина бесконечными придирками.

Шукшин устал от этой борьбы и решил сделать перерыв. Он ушел на «Мосфильм» делать «Калину красную» — как оказалось, свой последний фильм. Тут я отступлю от воспоминаний и дам слово киноведу Валерию Фомину:

«Весной 1974 г. он напрямую атакует дирекцию „Мосфильма“ — на столе директора „Мосфильма“ Н. Сизова оказывается заявка на двухсерийный фильм о Разине. Отношение руководства по виду вполне благосклонное. Начинает брезжить надежда, что к осени фильм запустят в производство. Надо бы к этому времени серьезно подлечиться, отдохнуть — работа адская! — начать подготовку к решающему штурму. Но…

С. Бондарчук, руководитель объединения, в котором должен сниматься фильм о Разине, просит Шукшина об ответном одолжении — сняться в фильме „Они сражались за родину“. Я оказался невольным свидетелем этого довольно продолжительного и настойчивого „сватовства“. Утверждаю: Шукшин сниматься у Бондарчука не хотел. Не лежала душа. А самое главное — предложение пришлось абсолютно не ко времени. Шукшину нужно было готовиться к своему фильму. Но как откажешь руководителю объединения, который уже „облагодетельствовал“ и дальше сулит помощь по разинской картине? Оказаться неблагодарным? Шукшин колебался, не знал, как поступить. И в конце концов уступил домоганиям мэтра. Догадывался ли сам Бондарчук о том? Вряд ли. Еще не совсем отошедшего от „Калины красной“, толком не долечившегося Шукшина потащили в многомесячную экспедицию…

И все-таки что-то сдвинулось в небесной канцелярии. Летом пришло официальное разрешение о запуске „Разина“»[15].

Василий Шукшин стал сниматься в этой картине, но силы его были на исходе, и он умер во время съемок, не доиграв нескольких сцен, так что озвучивать его роль пришлось другому актеру.

«Зря он пошел сниматься к Бондарчуку. Ведь предупреждал его, только время потеряешь, а потерял жизнь». — И Андрей снова надолго замолчал.

Автобус медленно двигался к Новодевичьему кладбищу.

Вспомнились мне и их отношения. Шукшин очень нравился всем студентам, и Андрею тоже. Матери и сестре Андрей рассказывал почти с восторгом об алтайском «самородке». В первые годы после ВГИКа хотел снимать Шукшина в своих фильмах, в «Андрее Рублеве» наметил для него роль двух князей, которую сыграл позже Юрий Назаров, но Шукшин был занят уже

своей работой. Поначалу они очень симпатизировали друг другу, но с годами почувствовали разницу в понимании русского искусства, а может быть, и характера русского народа.

Выступая в Ярославском университете 6 апреля 1981 года, Тарковский, как бывало нередко, высказывал свои неординарные мысли о многих русских писателях и художниках, о «наивной» философии Льва Толстого, которого вообще-то очень ценил, о Рерихе и других. О Шукшине он сказал так: «Я не уверен, что Шукшин постиг смысл русского характера. Он создал сказочку по поводу российского характера. Очень симпатичную и умилительную… Мое мнение искренне, но это нисколько не умаляет моего уважения к этому человеку».

Тем не менее, намучившись со своим «Андреем Рублевым», Тарковский искренне сострадал Шукшину, попавшему в те же иезуитские ермашовские лапы.

О «Калине красной» Андрей после просмотра говорил сдержанно. Картина была не в Андреевом вкусе, это я понимал. «Хороши документально снятые сцены: хор зэков и эпизод со старушкой, рассказавшей о своем хорошем, но пропащем сыне», — сказал по этому поводу Тарковский.

Вообще, говоря о дарованиях Шукшина, Тарковский на первое место ставил его актерский талант, затем писательский и лишь на третье — талант собственно режиссерский. Но во всех случаях — яркий талант.

Прощание

…Дальше — кладбище. Правительственное. Почетнее не бывает. Приехала вся команда из Дома кино: автобусы, много автобусов, машины всякие, государственные, личные, тоже много. У ворот стража и толпа народа — тысячи две. По тому времени неожиданное распоряжение: впускать всех. И плотину прорвало. Нас с Андреем этот поток захватил, понес, разъединил. Люди, стараясь занять место получше, рвались вперед, по могилам, толкаясь и топча траву и цветы. Среди всей этой «ходынки» вижу неспешно идущую мать Шукшина. Лицо с выражением достоинства, только опухшее, окаменевшее, но глаза видят все, что происходит вокруг. Сын у нее был такой же зоркий. Позже прочел в публикации Лидии Шукшиной слова Васи: «А вот мать моя… Много сил, собственно, всю жизнь отдала детям. Теперь думает, что сын ее вышел в люди, большой человек в городе. Я у нее учился писать рассказы». Еще трех теток вспомнил Вася, вдов образца 1941–1945 годов. «Редкого терпения люди! Я не склонен ни к преувеличению, ни к преуменьшению национальных

достоинств русского человека, но то, что видел, что привык видеть с малых лет, заставляет сказать: столько, сколько может вынести русская женщина, сколько она вынесла, вряд ли кто сможет больше, и не приведи судьба никому на земле столько вынести. Не надо».

…Попрощались, зарыли, отзвучала музыка, все честь по чести. Андрея я потерял в толпе, выходил с кладбища с Юлием Файтом.

Тысячная толпа развернулась и стала покидать кладбище. Безумие прощания и горя прошло. Теперь народ уже шел не по чужим могилам, а по дорожкам. Тихо брели к метро все живые, все продолжающие свое жизненное дело. Вот уже кто-то заспешил, кто-то рассмеялся. Милиционеры вели под белы ручки загулявшего раззяву, чуть не угодившего под машину. Сильно хотелось выпить водки.

Я пытался вспомнить, когда последний раз встречался с Васей, и вспомнил. Было это примерно месяц назад в холле «Мосфильма». Шукшин в окружении людей из созданной на «Мосфильме» группы будущего «Степана Разина» шел к выходу. Был конец рабочего дня, он был уже усталым, но, на свою беду, встретил меня. Пришлось ему знаком руки осадить сопровождение и отойти со мной в сторонку. Он почему-то разволновался и стал жаловаться, что в сценарии «Разина» не получается одна фигура, что это сильно волнует его, не получается у него, у автора, и что нужно еще напрячься. Я вглядывался в лицо Васи, уставшее, измученное и поэтому постаревшее. Кто-то деликатно стоял невдалеке и всем своим видом показывал, что разговор нужно заканчивать, даже напомнил, что машина ждет. Сквозь поток Васиной речи я не мог вставить и слова, да слова и не шли. Я чувствовал, что его задерживает со мной только чувство долга старого товарища и боязнь пренебречь этим долгом. «Вася, — говорю — иди. Ты на съемку уезжаешь?» Он прервал речь, как-то странно посмотрел на меня и, наверное, почувствовал облегчение. «Иди-иди. Счастливо тебе долететь!» — «Ну, ладно, тогда я двину, Санек! Бывай!» Группа дождалась его и уважительно стала пропускать Шукшина к выходным дверям. Больше я его живым не видел.

«Давай попьем чайку»

История с иконой Спаса, которую Вася когда-то оставил нам на хранение, имела свое продолжение. Я давно вернул ее Василию. Как-то были вместе с ним на просмотре картины Феллини «Амаркорд» в Доме кино — это было незадолго до его

смерти. Фильм кончился, и Вася предложил поехать к нему домой. По дороге Шукшин очень хвалил картину — не восторженно и не взахлеб, а раздумчиво, серьезно. Сказал: «Это тебе не народное, матвеевское кино, это большое, настоящее Кино».

Приехали домой — в его новую просторную квартиру рядом с проспектом Мира, на Бочкова, 5. «Давай попьем чайку. Я теперь другого не пью», — грустно сказал он. Мы давно не виделись и разговорились о том о сем. Спрашиваю: «А где же та икона?» Он подумал, встал на стул, на котором сидел, протянул руку к шкафу, пошарил там наверху и достал — пыльную, давно не тронутую. Отер тряпкой, посмотрел на пресловутую надпись на обратной стороне, как-то отчужденно и сокрушенно помотал головой и положил икону снова на шкаф. Был он тогда весь в мыслях о работе, и о религиозности его я спросить не решился. Верующий он был человек или нет, меня в то время не интересовало. Он был очень совестливый человек — это и была его религия.

Статья Шукшина «Кляуза» в «Литературной газете», опубликованная летом 1974 года, вопиет о падении морали в обществе. Он описывает в ней случай, происшедший с ним в больнице. К Шукшину не пропускали в палату родных, а потом и друзей. Вахтерша больницы, стоявшая на посту, придиралась по мелочам к больным и к посетителям, показывала ненужную власть. В больничном халате сбежал Шукшин из больницы, возмущенный таким хамством. Вспомнив этот случай, Василий с болью сказал: «Хам давно набирал силу и сейчас угрожает обществу». Это были слова пророка.

Вышел «пророк» провожать меня на улицу, сказал светским тоном, и не очень естественно это у него прозвучало, не его это был язык: «Теперь будем дружить домами». Слова-то были смешными, а рукопожатие — теплым и крепким. На том и закончилась наша последняя короткая встреча.

Как мало он пожил и как много мог бы еще сделать! Из моих однокурсников Вася ушел одним из первых. Я не был его закадычным другом, после института встречи наши были нечастыми. Остались любовь к нему и Васина надпись на его книге «Земляки»: «Саше Гордону — на память. И правда, — на память, Саня. Я многое очень живо помню. В. Шукшин. Ноябрь 1971 г.».

Новая квартира Андрея

В 1973 году Андрей переехал на новую квартиру. Собственно,

это были две квартиры: трехкомнатная, которую дала ему студия, и двухкомнатная, полученная его тещей в обмен на квартиру в Орлово-Давыдовском переулке. Обе квартиры располагались на одной лестничной площадке и позже были объединены общим тамбуром.

Теперь Андрей мог позволить себе иметь отдельный кабинет, большую столовую-гостиную. Одну из комнат он хотел превратить в мастерскую.

Мечтал Андрей устроить из этих просторов нечто красивое, в европейском стиле и начал уже кое-что переделывать: снес встроенные шкафы в холле, расширил и закруглил вход-проем в большую комнату. Но велись эти преобразования медленно и так и не были доведены до конца: как раз в это время он начал работу над «Зеркалом», не до благоустройства. В коридоре не было вешалки, паркет на месте снесенной стены не уложен, и пол просто прикрыли ковриком. Единственным местом, производившим впечатление завершенности и стабильности, был кабинет Андрея. Тут все было устроено по его вкусу. Книги на полках, на столе фотографии под стеклом и лампа с зеленым абажуром начала двадцатого века — подарок Анатолия Солоницына. Видно было, с какой любовью и вкусом обустроил свое жилище Тарковский. Он и спал здесь, в кабинете, на широком диване из чешского гарнитура. Здесь всегда была тишина, свежий воздух входил через открытую лоджию.

Было заметно, что Андрей обрел чувство покоя, пережил шок запретов, и признание его творчества было лучшим лекарством.

А ведь еще совсем недавно жил он в квартире своей тещи, матери Ларисы Павловны, на последнем этаже старого кирпичного дома в Орлово-Давыдовском переулке. Та квартира была полупустая, на кухне из мебели были стол и два стула, где Андрей с Фридрихом Горенштейном работали над сценарием «Ариэль», а потом над «Солярисом». Было одно коварное свойство у той квартиры: во время дождя с потолка капала вода, поэтому по всей квартире были расставлены тазы.

Существует рассказ-легенда, что в этой «протекающей» квартире принимал Андрей высоких итальянских гостей — продюсера Карло Понти и актера Марчелло Мастроянни со свитой. Тарковский узнал, что с ним хотят встретиться в домашней обстановке. Отказать гостям он не мог, а так как в квартире почти не было мебели, придумал от безвыходности прием гостей в восточном стиле — все сидят на полу, на коврах, которые одолжили на время у друзей, с подушками за спиной. Угощение было обильное, русское — водка, икра и прочее. Андрей рассказывал, что Карло Понти смутила эта обстановка.

Он говорил, что Тарковский хиппи, у него по всей квартире какие-то тазы расставлены и что иметь дело с ним не стоит.

…Новый дом в Первом Мосфильмовском переулке, где поселился Тарковский, был построен для избранных: режиссеров, операторов, актеров. Тем не менее в нем получили квартиры и несколько рядовых работников студии, давно нуждавшихся в жилье, и, конечно, какое-то количество партийных и советских номенклатурщиков, к кино не имевших никакого отношения.

По соседству, в старых домах застройки 50—60-х годов, жило много мосфильмовцев, может быть даже треть или четверть всех студийных работников (на студии работало пять тысяч человек). Близкое соседство жилья и работы не всегда удобно. На работе человек устает, ему хочется сменить «среду обитания». Но и в доме, и во дворе, и в магазинах — все те же лица. Это раздражало многих, и Андрея тоже. Конечно, ему не приходилось стоять в очередях за картошкой или водкой, но его личная жизнь оказалась теперь на виду. Разумеется, всерьез такие вещи не могли его беспокоить, но нервы уже сдавали. Многолетняя драма «Рублева», изнурительная борьба с руководством кино за право художника на свое творение измотали его. Он был признан, но партийная пресса писала о ком угодно, только не о нем, хвалила кого угодно, только не его. Зато на партсобраниях по написанным в райкоме партии текстам его ругала очередная партийная дама с модной прической (халу сменила «бабетта», или «вшивый домик»). Добавить к этому долгую неопределенность в личной жизни, ночевки по домам друзей, иногда случайных, столкновения со всякой мерзостью жизни — неудивительно, что он стал жестким, недоверчивым до подозрительности и скрытным.

Понять глубочайшие изменения его личности в то время было делом непростым. Даже в разговорах с друзьями речь шла чаще о недовольстве системой и тупости режима, чем о философии искусства, путях его развития в Советском Союзе. Разумеется, обсуждался текущий кино- и театральный репертуар, и Тарковский констатировал: одна видимость, подделка искусства, падение его уровня, общее падение нравов. Сокровенные мысли доверялись только дневнику и избранному кругу ближайших друзей. Его фундаментальные взгляды на окружающий мир становились более зрелыми, он внутренне рос, приходил к признанию иррациональности бытия и его божественности. Я понимал это не сразу, еще долгие годы с этим разбирался.

Между прочим, стал я замечать, что Андрей занимается йогой, пользуясь свободными часами, и занимается регулярно. Я

терпеливо ждал окончания этих занятий, иногда по нескольку часов. А когда начиналась беседа, ее могла прервать приехавшая машина, которая увозила его к врачам-психологам. Активная внутренняя жизнь была расписана по часам. Он иногда иронизировал над своим «расписанием», но признавался, что это его бодрит.

Вообще, семидесятые годы принесли новые веяния и соблазны. В литературной и студенческой среде началось увлечение дзен-буддизмом, ходили по рукам сочинения Блаватской (Андрей презрительно отмахивался от нее). Парапсихологи «вершили чудеса», «пассы» восточной женщины над полуживым генсеком получили официальное признание. Андрея это интересовало. С одной стороны, отмахивался, но с Джуной Давиташвили встречался. И правильно делал, углублялся в материал. Помню, что еще в шестидесятые годы он рассказывал многим, и мне в том числе, о спиритическом сеансе, на котором вызывали дух поэта Бориса Пастернака. Его спросили, сколько фильмов снимет Тарковский. «Семь», — ответил Пастернак. Правда, говорить о «столоверчении» во времена марксизма-ленинизма в брежневском исполнении было не принято: могли обвинить в досужей болтовне и «возрождении декадентства». Но Тарковский в это пророчество верил.

При свете зеленой лампы

Сначала о «Зеленой лампе». Так назывался литературный кружок во времена совсем юного Пушкина. «Зеленая лампа» — это символ ученых бесед о литературе и об искусстве. Мне всячески хотелось бы упростить и разорвать цепочку подобных ассоциаций, потому что зеленую лампу, что стояла на столе у Андрея Тарковского, подарил ему Анатолий Солоницын. Была бы лампа другого цвета — и глава называлась бы по-другому. Но и при свете любой другой лампы для меня все равно говорилось бы много интересного.

Обретя вторую семью, Андрей разошелся почти со всеми старыми друзьями. Давно не было с ним Кончаловского, с некоторых пор — Ромадина, Мишарина, даже Юры Кочеврина, школьного друга, которого ценил и любил всю жизнь. И со мной он сохранил связь лишь как с родственником. Но ценил эту связь. Берег хрупкий теперь баланс отношений с матерью и сестрой. Изредка случались возвращения к студенческим, товарищеским отношениям, хотя уже без той, прежней, теплоты. Но интеллектуальные беседы были в полном ходу.

В новой квартире он, как всегда, много читал (в семье его

матери вообще читали много и быстро — завидная генетическая черта). Вот и в этот мой приход я застал Андрея лежащим на диване с книгой в руках. Он перечитал еще раз всего Достоевского и всего Льва Толстого от корки до корки. Сказал мне, что с Толстым покончено, и поставил том на полку. Что это означало, я не очень понял — может быть, что девятнадцатый век для него пройден и возвращаться к нему он не будет. Но понял я его неправильно. Оказалось, что после «Соляриса» Андрею уже не хотелось снимать ни Достоевского, ни Толстого. На первый план вышло «Зеркало». Однако, судя по дневниковым записям последнего года жизни, ведшимся в больнице, Толстой оставался в числе его любимых писателей. И вообще, не нужно забывать, что уникальный русский, в то время — советский, кинорежиссер жил в русской культуре, а она, как известно, литературоцентрична. И есть какая-то странная арка в его судьбе — он пришел во ВГИК с томом «Войны и мира» под мышкой и уходил из жизни, цитируя в дневнике, даже в предсмертные дни, Льва Толстого…

Мы разговорились. Андрей недавно прилетел из Парижа. Там он узнал, что многострадальный «Андрей Рублев» по опросу авторитетных кинокритиков вошел в десятку лучших фильмов мира. Ему была приятна такая высокая оценка международной кинообщественности, и глубоко возмущало, что об этом нет ни строчки, ни слова ни в кинопрессе, ни в нашей печати, ни в докладах и отчетах киноруководителей. Более того, сетовал он, на его имя присылают в Госкино много деловых предложений, приглашений на фестивали для работы в жюри, но эти приглашения до него не доходят, сам факт их замалчивается. Иностранцы звонят, ждут ответа. Он объяснить ничего не может. За него объясняется Госкино и нагло врет, что или приглашение пришло слишком поздно и визу не успели оформить, или что Тарковский именно в это время занят. А в действительности он в Москве, свободен и, в сущности, никому не нужен. Это и впрямь не могло не вызывать возмущения, но он уж так к этому привык, что говорил мне об этом тихим, почти кротким голосом. Но то при встрече. А в дневниках ярость клокочет, Андрей проклинает все на свете и чуть ли не матом.

Я пытался вытаскивать из него рассказы о парижских встречах, он уклонялся. Меня это удивляло, я знал, что именитые критики анализировали его фильмы, восхищались, считали крупным художником. У нас после каждой его премьеры тоже появлялись, пусть и редко, какие-то аналитические статьи, причем намеренно противоположных мнений: и похвалят, и поругают. К похвалам он всегда оставался холодным: «Все это

хвалебное. Ценят не за то, хвалят не за то. Главного не понимают!» Когда ругали, вот тогда он воодушевлялся, горячился и разносил всех в пух и прах.

И доставалось в горячке не только кинобюрократам, но и тем, кто его поддерживал. Положение мое бывало трудным: попробуй ему возразить, будешь врагом, человеком из другого лагеря. Он был нетерпим ко многим, особенно к собратьям по профессии, часто сомневался в друзьях. Много позже, уже пораженный смертельным недугом, с горечью писал: «Я совершенно не вижу и не понимаю людей, отношусь к ним предвзято и нетерпимо. Это истощает духовно и запутывает».

Он становился замкнутым, ничего не рассказывал о своих замыслах, кроме самых общих, о которых говорил в редких интервью. Как он был теперь не похож на Андрея 60-х годов, открыто делящегося своими всегда интересными идеями! Случай с картиной Марлена Хуциева «Мне двадцать лет», вероятно, многому научил его. Хуциев, режиссер от Бога, снял свой новаторский фильм по совместному с Геннадием Шпаликовым сценарию. Н. С. Хрущев картину изругал и заставил переделывать, а когда она вышла на экраны через какое-то долгое время, оказалось, что находки Хуциева изучены, растасканы по другим картинам, и эффект открытия во многом потускнел.

Инстинкт художника говорил Тарковскому, что сокровенные замыслы нужно держать при себе. Заявка, сценарий — это общие слова, литература, только логика развития сюжета, не более. Это еще совсем не кино. Лишь начав работу, Тарковский постепенно, от сцены к сцене, раскрывал участникам фильма ту часть замысла, которая касалась только каждого из них — оператора, художника, актера. Для Госкино, чтобы сразу не настораживать его бдительную редактуру, приходилось излагать идею в успокоительной формулировке: «Будущий фильм по своему жанру намерен продолжить линию русской классической автобиографической повести в духе „Детства, отрочества и юности“ Л. Толстого, „Детства Темы“ Н. Гарина, „Детства Никиты“ А. Толстого и т. п. Мне кажется, что разработка этого жанра в кино очень перспективна, ибо она внесет в рассказ свежую струю поэзии и искренности. Сама мысль рассказать историю матери простым, доходчивым языком, безусловно, демократична и в силу этого способна собрать очень широкую зрительскую аудиторию» — так идиллически писал он в «Предисловии» к режиссерской разработке сценария «Зеркало», отправленной в Госкино[16].

Есть ли у нас хорошие кинорежиссеры?

В следующий раз застаю Андрея за письменным столом. Кивнул, мол, садись, а сам что-то вырезает, примеривает, приклеивает. Я вгляделся — вижу, он делает коллаж из групповой фотографии, навешивает на головы вырезанные чалмы, короны, подкрашивает. Потом показывает мне письмо Сергея Параджанова из колонии. В письмо вложена коллажиая фотография — подарок… Андрей сидит такой тихий, сосредоточенный, вздыхает время от времени. (Боже мой, вздыхает!) Вспоминаю его рассказы о поездке в Тбилиси в гости к Параджанову, про пышный прием, щедрые подарки, параджановские розыгрыши, веселые мистификации — смесь фокусов и мошенничества… А теперь Сережа в тюрьме.

Я спросил Андрея:

— Ну, кто, кроме Параджанова, в нашем кино хорошие режиссеры?

— А разве они есть? — иронически спрашивает Андрей. Он закончил с коллажем и принялся тщательно подстригать ногти.

— Конечно, — говорю, — как же нет!

— Ну, назови! — говорит он, не прерывая своего изысканного занятия.

— Хуциев Марлен, замечательный режиссер. Он молчит.

— Кончаловский, — продолжаю. Я уж сознательно не упоминаю режиссеров старшего поколения, во избежание напрасного спора: он их всех давно списал в архив.

Молчит. Тщательно рассматривает ногти.

— Ладно, — говорю, — а Данелия?

На Данелию он все-таки среагировал, как-то дернулся лицом и тихо сказал:

— Ну-у, Данелия, да.

И я знал, почему Андрей согласился — Георгий Данелия на год раньше, чем Андрей, получил в Италии почетный приз «Давид Донателло».

Я перечислял: Шепитько, Климов, Муратова, Панфилов…

— Панфилов — хороший, очень хороший режиссер. Но… какой ужасный он снял фильм «Прошу слова»! Ужасный! — У Андрея было три ходовых выражения: гениально, чудовищно и ужасно. Спорить с ним было напрасной тратой времени. Нужно было дать ему высказаться. — Или, может быть, ты назовешь еще Бондарчука? Тоже хороший режиссер?

Он немного помолчал, потом сам вернулся к теме.

— Конечно, хорошие режиссеры есть — Иоселиани, Параджанов и некоторые из тех, о которых ты говоришь. Уверяю тебя, их не очень много, — продолжал он. — Но я говорю о режиссерах не просто хороших, а о профессионалах, которым

дадут снимать фильмы на Западе. Их всего двое. Это я и Андрон Кончаловский, а больше нет никого.

Хотел напомнить Андрею, что Сергей Бондарчук снимал «Ватерлоо» на деньги Дино ди Лаурентиса, да не стал, знал, что это будет ему неприятно.

Вскоре после этого разговора посмотрел я «Степь» Бондарчука. Картина мне понравилась, и со свежими впечатлениями я пришел к Андрею.

Он заметил мое состояние, спрашивает:

— Что смотрел?

— «Степь», — отвечаю.

— Ну и как?

Я объяснил Андрею, что для себя условно определил формулу этого фильма следующим образом: это Чехов, снятый по Льву Толстому. Эпическая степь, очень интересные герои, хотя вовсе не чеховские, а, скорее, усредненные персонажи русской литературы второй половины XIX века. Очень хорошая работа оператора Леонида Калашникова: он снял картину неторопливо, в тягучем ритме, со многими подробностями среды и пейзажа, так что природа стала здесь не фоном, а драматургией фильма. Звук был филигранно записан, и мне показалось, что сделано это было не без влияния самого Андрея.

Ну и досталось же мне! Как это может нравиться Бондарчук вообще и конкретно «Степь»?! Я стоял на своем — завязался спор. Андрей тоже на днях посмотрел фильм, стал раскладывать его по полочкам и все последовательно громил. Я не соглашался, но чувствовал, что у меня не хватает аргументов, чтобы убедить Андрея.

— Смотри, какие хорошие актерские работы! Вот у Пастухова, у Любшина. — Называю и другие фамилии.

Андрей вскипел:

— Может, тебе и Бондарчук-актер понравился? В роли этого безголосого певца? Развел трагедию, понимаешь, вселенскую. Емельян — совсем не чеховский персонаж. И вообще, все это фальшиво до предела!

И кажется, в этом случае он был прав, пришлось уступить ему «безголосого певца», согласиться.

Я ехал домой и на холодную голову размышлял. Картина действительно неровная, отдельные сцены просто провальные, вроде танца графини Драницкой и ее друзей. И что совершенно не соответствовало стилистике фильма — сцена была снята на фоне Юсуповского дворца в Архангельском. А у Андрея было такое качество: если в картине он замечал хотя бы одну фальшивую черточку, хотя бы тень безвкусицы, то вся она

целиком падала в его глазах.

Возник как-то разговор о проблеме отцов и детей, о преемственности поколений. Андрей отнесся к теме разговора серьезно и сказал, что это чересчур общая формулировка. Лично он ни за что в жизни не поверит в чужой опыт, пока не испытает все на собственной шкуре. Он так убедительно говорил, что ценен только выстраданный опыт, что опыт сам по себе ничего не значит и не передается по наследству, что мне пришлось согласиться. Это была одна из глубоких, серьезных мыслей, услышанных мной от Андрея, которого в те времена я не воспринимал как философа или гуру. Но разговор запомнился. Уже после смерти Андрея, в одном из парижских интервью, озаглавленном «Я считаю себя продолжателем классической русской традиции…», я прочел почти слово в слово приведенные формулировки из нашего разговора. Отвечая на критические нападки по поводу фильма «Андрей Рублев», Тарковский доказывал: «Мне это говорили в России. Ваш монах — как же он убивает? Как же Рублев — и убивает? Берет и ударяет топором по голове… А я решил просто вывести Рублева из его кельи и окунуть в мир, который противоречит его идеалам, даже не столько его, сколько идеалам Сергия Радонежского, именно для того, чтобы он, не найдя этих идеалов в жизни, снова вернулся к ним, уже имея свой опыт. Тут смысл в том, что опыт ничего не значит, что он не передается по наследству, если он не выстрадан. Вот моя точка зрения».

Из бесед при свете зеленой лампы помнятся и другие.

Не так уж часто задавал он мне вопросы о моей семейной жизни. Считалось, что он в курсе наших семейных дел. У меня настоящей работы в то время — семидесятые годы — не было. Перебивался дубляжом, сюжетами «Фитиля» — сатирического журнала. Снял два заказных короткометражных фильма, и все. Мало.

Были еще общественные обязанности, такие, например, как работа народного заседателя в районном суде — тоже выборная от «Мосфильма» обязанность. Чего я в суде не перевидал! Советский судья — по большей части провинциал. В Москве он во всем абсолютно зависит от начальства и выполняет все его указания. И как не выполнять: жилья у него нет, хорошую зарплату нужно выслужить, — на плохой он и так был сыт где-нибудь у себя под Донецком. Перед начальством гнется — подчиненных давит. Адвокатов он ни в грош не ставит, разговаривает с ними, как с провинившимися учениками. Иногда не жалует и прокуроров, особенно если дело касается мелких дел о воровстве, драках между соседями, о пьяном хулигане,

швырнувшем камень в окно соседу… Андрей оживлялся, слушал рассказы.

Однажды, рассказываю, судили одного цыгана за воровство. Вошли в зал — в проходе лежат грудные цыганята, детишек пятьдесят. Дети плачут, матери тоже. В зале полно других цыганских детей, постарше, готовых к любым непредсказуемым действиям. И пройти в судилище нет возможности никому: ни судье, ни прокурору, ни пострадавшему с конвоем. Заседание отменили. И дело закрыли, с цыганами не так-то легко вести суд. Судья прошел со мной, заседателем, в свой кабинет, закрыл дверь на ключ и подошел к столу. Открыл верхний выдвижной ящик. Там был спрятан магнитофон. Со словами «А пошли они все к черту!» судья нажал кнопку, и раздался знакомый хриплый голос: «Ты, Зин, на грубость нарываешься…» Высоцкий, всеобщий кумир и тайная любовь всех советских судей.

На это Андрей горько усмехнулся.

А потом спросил, почему я пошел в народные заседатели. Говорю, и правду говорю, что у меня следующий фильм будет криминальный и я хочу досконально узнать все про советский суд. Тут он рассмеялся: «Представляю, какую правду ты узнаешь в советском суде. Ты же понимаешь, что вся правда спрятана. А про настоящую тебе не дадут снять и метра. А какие отношения у тебя с религией?» — неожиданно спросил он, и улыбка медленно сошла с его лица. «А очень, — говорю, — интересные. Я посещаю семинар атеистической пропаганды». Лицо Андрея вытянулось и приобрело ироническое и совсем не шуточное выражение: «И что ты там ищешь, в этом семинаре?» — «Андрей, ну, во-первых, для меня это обязательная общественная нагрузка, какую ты не знаешь. А во-вторых, когда я поступал, то питал слабую надежду, что, кроме атеизма, узнаю хоть немного и о самом теизме. О религии». — «И узнал?» — спросил Андрей. «Ты знаешь, я теперь намного ближе к Богу. Потому что семинар этот выполнил прямо противоположную задачу». — «Разве такое может быть?» — «Да, в нашей стране может быть всякое, и такое тоже».

Андрей не всегда был расположен к откровенным беседам — из-за усталости ли, огорчений или одолевавших его внутренних проблем. Но когда удавалось его зацепить, мы говорили больше всего о кино, о режиссуре как о профессии. Андрей, например, не принимал Эйзенштейна, любил, а точнее, признавал Довженко. Однажды я спросил его: «Почему Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Кулешов, Дзига Вертов создали объективно совершенно новые формы в кино, в киноязыке?» Он ответил просто: «А это все очень легко объясняется: они начинали с нуля, с чистого листа. У них не было предшественников. Не

отягощенные грузом традиций, они не тратили лишних сил на их преодоление». Об их убежденном авангардизме Тарковский намеренно не упоминал. К авангарду Андрей относился с подозрением, уважая только раннего Бунюэля. Часто нападал на Пикассо. Его раздражал сам «поиск» авангардистов. Поиск как метод он не признавал. Андрей говорил: «Я ничего не ищу — я беру». Помню, меня покоробило его отношение к Эйзенштейну. Но вот цитата из позднего Андрея[17]:

«В этом смысле появление первой генерации советских кинематографистов выглядит наиболее органичным. Их приход был ответом на призыв души и сердца. Это была не только удивительная, но и естественная по тем временам акция — в наше время многие не хотят принимать ее истинного значения. Оно заключалось в том, что классическое советское кино делалось юношами, почти мальчиками, далеко не всегда умевшими здраво оценивать смысл своих поступков и нести за них ответственность», — писал Тарковский в «Запечатленном времени» спустя годы, обходя даже понятие «авангард». Так ему было удобнее высказываться. Так и хочется сказать: «Спасибо, Андрей! Заступился за стариков».

В полемике Андрей отвергал и поколение, к которому относился наш учитель Ромм. Но когда Ромм умер, именно Андрей написал в некрологе о главной черте учителя — высоком достоинстве художника и личности.

Мысль о достоинстве художника была ему чрезвычайно, даже мучительно близка. Он возмущался зависимостью художника от власти, говорил, что наши люди искусства слабо осознают свое истинное достоинство и культурное призвание.

— Нас заставляют поклоняться каким-то идолам. Вот обрати внимание, Сашка, нам все время напоминают об опасности отрыва интеллигенции от народа, о вине перед народом. В этом смысле большевики — прямые наследники народовольцев. О какой вине перед народом они говорят, ну подумай сам! У народа есть вина перед самим собой? Народ ее чувствует? Не чувствует! Почему у меня должно быть какое-то чувство вины перед народом? А уж если вина существует, то она всеобщая. Может быть, и нужно чувствовать вину, вина чувство хорошее, но тогда на всех — одна. А то получается, что «партия и народ — едины», как ты понимаешь, и всегда правы, а интеллигенция оторвана и всегда кается. А мне не в чем каяться, я — сам народ. Да ты почитай «Дневник писателя» того же Федора Михайловича. Там он пишет… да, погоди минутку, — он привстал, протянул руку к полке, достал старое издание «Дневника» Достоевского и стал рыться в закладках, ища нужную. А сам приговаривал: — Это мне

подарили, когда я над «Идиотом» работал… читать, читать нужно классиков…

Он отыскал закладку:

— Ну вот, слушай. «Пушкин именно так полюбил народ, как народ того требует, и он не угадывал, как надо любить народ, не преклонялся, не учился: он сам вдруг оказался народом».

Он положил книгу на стол, посмотрел на меня.

— Клясться народом с трибуны — верняк, — продолжал Андрей, — дураку понятно. У писателей первый — Шолохов, у нас. — Матвеев Женя, Бондарчук, конечно. Вот премии и сыплются на их государственные головы. Грустно все это, Саша, грустно и гнусно. Слушай, — вдруг тихонько предложил Андрей, — давай коньяку выпьем! Помнишь, Ромм про Бориса Ливанова рассказывал, про съемки на «Адмирале Ушакове»?

Достал из книжного шкафа запечатанную бутылку «Арарата» и штопор.

— Приходит Ливанов к Михаилу Ильичу и говорит: «Дорогой Миша! Так больше продолжаться не может. Я с твоими четко организованными съемками, голубчик, все свое пьянство запустил!»

Андрей разлил по рюмкам:

— Выпьем за них! Царство им небесное!

Перед «Сталкером»

Спустя много лет легче разобраться в душевном состоянии Тарковского, в напряженных и конфликтных отношениях его с кинематографическим режимом и с некоторыми людьми его профессии, и главное, теперь гораздо более понятны его взгляды на мир и искусство.

Но и тогда, в далекие семидесятые, во время наших бесед многое чувствовалось без слов. Ощущение, что он, Андрей Тарковский, живет в системе, которая его едва переваривает, терпит, мучается с ним, было совершенно ясно. Мне он говорил это открыто, как страдающая сторона. Я не до конца понимал, как ему плохо жить в такой среде, как трудно оставаться свободным и независимым в двуличном обществе, которое «все равно плохо кончит», как он говорил. В это мне не верилось, казалось, советский строй не рухнет никогда.

Время от времени я бываю в семье своей сестры и ее мужа. Познакомился у них с Петром Якиром, Ильей Габаем и другими людьми диссидентского круга и трагической судьбы, хотя бывали там всякие: и те, которые потом куда-то сгинули, и те, которые в нынешние времена возвысились, и стукачей среди них немало

было.

Но Андрей любопытства к моим рассказам не выказывал, диссидентства сторонился, хотя прекрасно знал обстановку в Москве: кто подписался под таким-то письмом в защиту такого-то, кто отказался подписаться. Политики сторонился, «дразнить гусей» не хотел, уходил от общественных акций. Все же вначале несколько раз он пытался на глазах высшего руководства убедить аудиторию в праве Художника на собственный путь в творчестве, просил внести в протоколы собрания свои предложения. Напрасный труд.

Однажды на активе «Мосфильма» он шутки ради, понимая, что его никто не поддержит, предложил отменить третью категорию оплаты фильмов. «Ведь на эти деньги семья пусть бесталанного режиссера все равно не сможет прокормиться». Аудитория была шокирована и не поняла, что Андрей ее просто дразнит.

Больше я никогда не слышал о его попытках участвовать в общественной жизни. Был осторожным на людях, следил за каждым своим словом, однако не понимал, что в доме его могут быть «стукачи». Понял, что обречен на одиночество, да и давно это предчувствовал, знал. И теперь уж не было у него никаких иллюзий. В политике не хотел принимать ни левых, ни правых. Но особенно левых. Озлоблялся, раздражался.

Он считал себя просто Художником и, как настоящий художник, остро ощущал трагизм времени, в котором человек в каждодневной погоне за материальными благами жизни теряет духовность. Не случайно он встретился с творчеством братьев Стругацких, писателей-фантастов, «визионеров» будущего. В работе над сценарием по повести «Пикник на обочине» он видел возможность погрузиться в тайники человеческой души и, может быть, там найти подтверждение последних человеческих надежд. Хотел понять — на что еще можно рассчитывать в этом мире.

Уже давно, со времен «Зеркала», интересовался он парапсихологией, восточной философией, метафизическими и мистическими явлениями. Я упоминал об этом. Особенно усиливался интерес к восточной философии, ее знакам, звукам, музыке. Даосские мотивы оказались близки Тарковскому.

В фильме в центральном монологе Сталкера цитируется 76-й параграф «Книги пути и благодати» Лао-цзы:

«Когда человек родится, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево растет, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила — спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия».

В европейской литературе у Андрея были свои предпочтения.

Началось с Томаса Манна, с желания снять фильмы по романам «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус», которые перечитывал по нескольку раз. Одно время об этом даже шли переговоры с видным немецким продюсером. А до этого, в октябре семидесятого года, Андрею звонил из Италии некий Роберто Камо. Мы с Фридрихом Горенштейном как раз были у Андрея в гостях, на квартире в Орлово-Давыдовском переулке. Окончив разговор, Андрей сказал, что итальянцы собираются пригласить его на постановку «Иосифа и его братьев». Задумался и сказал: «Положение странное — Висконти будто бы отказался от постановки. Все это нужно обсудить. Смущает одно: не хочется подбирать то, от чего другие отказались». Фридрих стал совестить Тарковского: принять картину после Висконти совсем не стыдно — наоборот, почетно. Тут уж Андрей спор прекратил: он много таких предложений слышал, только все они через некоторое время лопаются, как мыльные пузыри.

Творчество Э. Т. А. Гофмана он знал с юности, позже написал сценарий «Гофманиана». Знал и любил Камю. Зигмунда Фрейда не любил за его «материализм и интерес к сексуальным проблемам». Однако со временем ближе всего ему оказался Герман Гессе. В Гессе он погружался многократно, восхищался его романами «Игра в бисер», «Курортник», «Нарцисс и Гольдмунд», не раз читал «Краткое жизнеописание» и что-то записывал. С годами Тарковский все выше ценил духовное начало жизни, и в Гессе находил много сходного.

Как-то я пришел к нему со словами: «Я кое-что прочел из Гессе и готов с тобой поговорить». А он сидел и что-то писал. «Ну, что же, хорошо, — говорит, — садись». И вдруг начал читать мне вслух.

— «Я нахожу, что действительность есть то, о чем меньше всего надо хлопотать, ибо она и так не преминет присутствовать с присущей ей настырностью, между тем как вещи более прекрасные и более нужные требуют нашего внимания и попечения». Как, доходит?

— Понимаю, не дурак, читай дальше.

— «Действительность есть то, что ни при каких обстоятельствах не следует обожествлять и почитать, ибо она являет собой случайное, то есть отброс жизни. Ее — эту скудную, неизменно разочаровывающую и безрадостную действительность нельзя изменить никаким иным способом, кроме как отрицая ее и показывая ей, что мы сильнее, чем она». — Андрей положил очки на стекло стола, помолчал и спросил: — Откуда столь славные цитаты? И сначала скажи, что за автор?

— Назвать фамилию?

— Именно. Говори, я чувствую, что ты угадал.

— По-моему, это как раз Гессе. По стилю, по крайней мере. Только что за вещь — не знаю.

— В данном случае неважно, потом скажу. Все-таки угадал. Хорошо. А ты что, действительно готовился к встрече? Я вообще сегодня случайно дома. Что ты прочитал еще?

— «Нарцисс и Гольдмунд». И еще по второму разу — «Игру в бисер».

— Теперь тебе самый раз поставить «Игру в бисер».

— Давай-давай — поиздевайся! Мне через семь лет полнейшей безработицы разрешили милицейскую картину сделать. А тебе только издеваться.

— Но ты же никогда не заявлял — хочу большего, хочу, например, «Игру в бисер» поставить?! Если бы ты делал заявки на постановку великих произведений: Толстого, Достоевского…

— …Томаса Манна, Камю…

— Да, да, совершенно верно. Германа Гессе, например.

— Это ты должен делать. А мне…

— Понимаю — милицейский фильм… Еще скажи — таланта у меня нет, Бог не дал. Талант у тебя есть, ты не борешься. Я тебя знаю. Ты путаник и спорщик, и это тебе мешает. Пойми раз и навсегда: не будешь ставить больших задач, перед самим собой больших замыслов, — никогда ничего не добьешься.

— Ты прав, как всегда. А про классику расскажу новый анекдот: «Хочешь снимать классику — сначала получи лицензию на отстрел». Слыхал?

— Слыхал. Анекдот новый, да борода старая. Так сколько ты без работы сидел?

— Не считая дубляжа, семь лет.

— Тоже немало. А сейчас?

— Монтирую. Уже заканчиваю.

— А что редактура?

— Снега, говорят, мало.

— А еще что говорят про картину?

— Пока говорят, что снега мало.

— Ясно. Ждут, что Сизов скажет.

— А ты начинаешь «Сталкера»?

— Разве это от меня зависит?

А пока он перечитывал Гессе. Гессе был ключом к его размышлениям о Святом Антонии. Уже тогда это была его идея фикс.

«Перечитываю Гессе. Как много общего у меня с ним. Ведь эти мысли по поводу Св. Антония тоже не были бы чужды и Гессе».

Счастье и несчастья «Сталкера»

Со страстью взялся Тарковский за новую работу, и напрасно теперь Ермаш предлагал ему снимать «Идиота» и, может быть, вообще все, что он хочет из Достоевского, кроме, разумеется, «Бесов». «Вот „Бесов“ я бы снял, — говорил Андрей, — но что бы они делали с этим фильмом?!» А «Идиота» снимать было поздно. Внутри себя, для себя он был уже пережит им, снят, и время было упущено.

Аркадий и Борис Стругацкие довольно быстро написали первый вариант сценария, а при прохождении инстанций — и второй, и третий. После брака кинопленки обозначились новые варианты, и последовало полное переосмысление первоначального замысла. Аркадий Стругацкий уже после смерти Андрея рассказывал о работе с Тарковским с восторгом. «Мы написали восемнадцать (!) вариантов сценария, потому что так требовал Андрей», — говорил он на одной из творческих встреч на «Мосфильме» или в Союзе кинематографистов, уж не помню, где точно. Но число «восемнадцать» запомнил.

С началом работы над сценарием Андрей бросился выбирать натуру для будущего фильма. В этот раз он полетел искать место съемок в Средней Азии. И в конечном счете очутился в северном Таджикистане, в городке Исфара — в 110 километрах от Ленинабада, ныне Худжента, недалеко от границ с Узбекистаном и Киргизией. И совершенно не случайно. Исфара — излюбленное место съемок кинематографистов среднеазиатских республик, можно сказать кинематографическая Мекка. Отсюда, от Исфары и до Коканда, начинались басмаческие тропы, много пуль просвистело здесь и много было пролито крови в конце 20-х и даже в начале 30-х, когда устанавливалась советская власть. Но места эти интересны не только легендами о прошлых боях, вдохновлявших постановщиков приключенческих фильмов.

Андрея заинтересовала здесь уникальная природа — под Исфарой есть все, что так ценят любители пластических искусств: пустыни и оазисы, глубочайшие каменные русла высохших рек и вдруг — неожиданно вздыбившиеся горные породы, похожие на головы каких-то животных, — голова громоздилась на голове. Это ветры выдули мягкую породу, обнажив крепкое цветное нутро.

Особенно примечательны были гряды так называемых красных гор. Основу их составляли глины, преимущественно красные, с различными вкраплениями глин другого цвета и каменных пород. На ярком солнце горы были белесовато-красные, солнце выжигало цветные оттенки, но в пасмурную погоду вся эта горная громада с ущельями выглядела пустынным, мрачным,

совершенно марсианским пейзажем.

С Тарковским ездил фотограф группы, на многих картинах работавший с Андреем, Владимир Маркович Мурашко. Он снял и напечатал большую цветную, на пленке «Кодак», фотографию этого пейзажа, Андрей показал мне ее. Фотография о многом говорила. В ней были и загадочность, и мистика, напряженность будущего действия и настроения фильма. Она абсолютно выражала первоначальные представления Тарковского о среде будущей картины. Но в пейзажах «Сталкера», который вышел через несколько лет на экран, не оказалось ничего фантастического. Зритель увидел знакомую пересеченную овражистую землю, заросшую дикой влажной травой, с ручьями и болотами. Почему? Потому, что пришлось снимать в другом месте, а не в Исфаре.

В Исфаре случилось землетрясение. Разверзлась земля и поглотила киргизский поселок на окраине города вместе с людьми, скотом и домами. (Через шесть лет, когда я снимал в Исфаре «Двойной обгон», после нашего отъезда новое землетрясение уничтожило другой поселок и ковровый завод в городе Кара-Корум рядом с Исфарой.) Несчастье изменило планы группы. Новую натуру нашли под Таллином. Она и снята в фильме. Я не пишу историю многострадального «Сталкера», я просто вспоминаю, регистрирую цепочку обрушившихся на картину бед. Все это отражалось на Андрее, а значит, и на всех его родных.

К этому времени моя десятилетняя безработица на «Мосфильме» кончилась, я снял одну картину, через год вторую, а «Сталкер» все еще рывками двигался к цели.

Несчастья «Сталкера» продолжались. Случился брак пленки «Кодак», который погубил всю работу летне-осенней экспедиции 1977 года под Таллином. Брак признали не сразу — никому не хотелось быть виноватым. Андрей винил оператора Рерберга — за то, что не были произведены пробы пленки (проверять эталонную пленку было не принято). У Тарковского был сложный и не во всем обоснованный список претензий к Рербергу, с которым он снял «Зеркало». С оператором пришлось расстаться. Опять остановка и нервотрепка, новые поиски оператора и художника — Леонида Калашникова и Шавката Абдусаламова, того самого, которого он хотел взять художником на «Иосифа и его братьев», и новая их замена. Группу трясло. Наконец оператором стал Александр Княжинский, художником — сам Андрей, от безвыходности и оскорбленного самолюбия. Все эти волнения не прошли даром: весной у Андрея случился микроинфаркт, и он очутился в клинике Владимира Бураковского, знаменитого

кардиолога. Ходили мы к Андрею в больницу вместе с его старшим сыном Арсением, но увидеть его не удалось — был карантин. Выйдя из больницы, Андрей какое-то время лежал дома, потом начал вставать, гулять с собакой по Ленинским горам, теперь опять Воробьевым, благо они недалеко от дома. Параллельно группа вела подготовку к работе. И летом 1978 года Андрей выехал снимать второй (восемнадцатый вариант сценария, по подсчетам А. Стругацкого) вариант «Сталкера», уже двухсерийного, на деньги, добавленные на вторую серию. Тут уж ему шли навстречу, и идея помочь пришла в этот раз от работников самого Госкино.

Смерть Марии Ивановны

Только киногруппа выехала в экспедицию, как Марию Ивановну свалил первый инсульт, через год — второй. В больнице выяснилось, что у нее рак легкого — страшная болезнь курильщиков. В октябре 1979 года мать Марины и Андрея умирала.

Андрей любил свою мать, любил по-своему, сложной, «недейственной» любовью, о которой рассказано и в «Зеркале», и в его дневнике. Марии Ивановне Андрей посвятил фильм «Ностальгия», но об этом она уже не узнала. Последние годы он редко навещал нас. Мария Ивановна стойко переносила разлуку с сыном и радовалась коротким и редким встречам.

Утром 5 октября Марина вызвала Андрея к нам, она хотела, чтобы брат облегчил свою душу, простился с матерью и сам закрыл ее глаза. Он приехал на Юго-Запад за несколько часов до ее кончины. Мне на работу позвонил сын и сказал: «Всё».

Похоронить Марию Ивановну нужно было на соседнем Востряковском кладбище, но выхлопотать место для могилы было непросто. Директор моей картины Б. М. Гостынский достал разрешение на могилу размером полтора на два квадратных метра. Однако кладбищенский директор уцепился за «нестандартность» и стал тянуть резину. Андрей обещал поехать вместе со мной, но так и не поехал, остался дома. Поехал я один, а он «руководил» по телефону, то есть позвонил в директорский кабинет. Директор кладбища с удивлением передал мне трубку. Я услышал голос Андрея: «Дал или еще нет? Срочно давай!» У меня в кармане лежали приготовленные деньги. Директор жаловался на свою трудную материальную жизнь: он, бывший полковник авиации, теперь работает здесь, на кладбище, почти что нищий. Я не верил ни одному его слову. Деньги жгли мой карман, но я впал в состояние ступора — и хотел, да не смог дать взятку. До того

никому не давал и потом не научился. На прощание директор сказал: «А душу свою вы мне так и не раскрыли» — и нужного места на кладбище не дал.

Пришлось ехать на следующий день Марине. Конечно, ей после моего неудачного опыта пришлось не тянуть с «раскрытием души», а дать какому-то, уже другому, начальнику деньги из рук в руки, и печальное дело было решено. В первый и в последний раз Марина давала кому-то взятку, поступилась совестью ради матери.

После похорон Марии Ивановны отправились к нам в дом на поминки. Поминальный стол — невеселый стол. Вспоминали Марию Ивановну, ее удивительную личность, испытания, выпавшие на ее долю. Кто-то спросил Андрея о его мытарствах — сложных отношениях с партийным киноруководством. Он сказал: «Они очень хотят, чтобы я уехал отсюда, но я им такого удовольствия не доставлю». Однако через несколько лет «удовольствие» он «им» доставил, а вернее, «досадил им». Но об этом ниже…

Черная собака и цинковая ванна

На «Сталкере» шли сложные завершающие съемки. И мне, несмотря на грустные события и занятость работой, удавалось быть поближе к «Сталкеру». С давних пор, еще со времен «Катка и скрипки», я был знаком со многими сотрудниками Андрея. С операторами Юсовым и Рербергом, художниками Ромадиным и Двигубским, художниками по костюмам Лидией Нови и Нелли Фоминой. Из его ассистентов по актерам я бы выделил Марианну Чугунову, прослужившую Андрею и его семье почти двадцать лет. Никто не удивлялся, когда я приходил к нему в павильон или монтажную.

Расскажу об одном запомнившемся дне. Я пришел в первый павильон, самый большой на «Мосфильме», в декорацию, очень непростую, пожалуй, самую сложную в фильме: там герои переходили через водный поток. Это было продолжением натурной сцены, где Сталкер и его спутники лежали среди болота. Для павильонной съемки художники придумали огромную цинковую ванну превратив ее в илистое, замусоренное дно какого-то водоема, выложенное кафелем. Тарковский, как всегда, сам укладывал на дно неожиданные и загадочные предметы: медицинские шприцы, монеты, обода колес, автомат, листок отрывного календаря с датой 28 декабря (день накануне смерти Андрея). В ванне плавали рыбы, которых запускали только на время съемок и потом с трудом отлавливали, чтобы они жили

до следующей съемки в чистой воде.

Зрителю самому предстояло разбираться в смысле таинственных знаков и символов метафизического характера. (Нечто подобное было устроено позже в «Жертвоприношении» в сцене сна героя.)

В клетке на подставке сидела нахохлившаяся птица, оказавшаяся орлом. Во время съемки орла подбрасывали вверх, и он летел в декорации над искусно сделанными по эскизу Андрея невысокими холмами. Летел и задевал за землю крыльями, оставляя за собой облачка пыли.

В павильоне меня встретила тишина, можно было услышать лишь тихие голоса у кинокамеры — это оператор Княжинский о чем-то говорил со своими помощниками. Ни Андрея, ни актеров не было видно, и Маша Чугунова, увидев меня, подняла руку и показала в левую часть декорации. Я прошел до середины павильона и увидел большой матерчатый навес, нечто вроде шатра. Посередине стояли стол и стул, на котором сидел режиссер. В слабом дежурном освещении выделялась одинокая фигура Андрея, терпеливо ожидающего завершения подготовительных работ. Перед ним на столе лежал сценарий, какие-то бумаги, рисунки, несколько фломастеров.

Я, поддерживая тишину, почти шепотом поздоровался с Андреем. Он удивился, несколько горько улыбнулся. Я почувствовал его озабоченность и ждал обычных в таких случаях сетований и претензий к группе, в которой «все лентяи и малопрофессиональные люди», как он любил жаловаться, даже не требуя сочувствия от собеседника. Этому я не верил, группа обожала Тарковского, служила ему не за страх, а за совесть. Теперь думаю, что иногда он, может быть, и был прав. В большой группе всегда найдется определенное количество и лентяев, и непрофессионалов, о них он и говорил.

— У тебя образцовая тишина, — тихо продолжал я. — Такую я видел только у Пырьева и Васи Шукшина.

Мои слова не вызвали у Андрея никаких эмоций, кроме ядовитого замечания, что Иван Александрович наводил в павильоне тишину палкой и один раз избил рабочего.

Дальше разговор не клеился. Я решил показать Андрею самиздатовскую повесть Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Дали мне ее прочесть на сутки, и я сделал закладки на смешных страницах, в частности на рецептах приготовления коктейлей, таких, как «Слеза комсомолки», «Ханаанский бальзам», «Сучий потрох», и тому подобных. Хотел отвлечь или развлечь Андрея.

Андрей полистал, бегло пробежался по некоторым строчкам

и вернул мне книгу, без комментариев. Только слегка улыбнулся.

Знаю, мол, есть такой автор Веничка Ерофеев — большой пьяница. Веничка был в это время в моде, а Андрей моды не любил. На самом деле он в очередной раз проверял задуманный кадр, и в этот момент его ничто не интересовало. Терпение у него было редкое. Я это понял и оставил его. «Пойду, — сказал, — посмотрю декорацию».

— Пойди-пойди, посмотри, Маша покажет, — скосил он глаза направо.

Я не просил Машу показать мне декорацию, просто мы с ней молча постояли в тишине. Операторская группа готовила рельсовую дорогу для камеры, ее бесшумного и ровного хода. Нужно было ждать. Я только спросил:

— Где ваши актеры? Никого не вижу. Не похоже, чтобы они были в гримерной…

— Вон там сидят, — показала Маша в темные углы павильона, — ждут репетиции.

— Давно ждут?

— Давно. Час ждут, наверное.

«Ох, несчастье, — подумалось мне. — А ведь это его любимцы — Солоницын, Гринько, Кайдановский». Чугунова всегда получала от Андрея строгое распоряжение — пусть ждут, никуда не уходят. Она, может, им и сочувствовала, но помочь ничем не могла. С Тарковским она работала уже лет пятнадцать.

— Вот так сидят целый час, каждый в своем углу?

— Так и сидят. И дольше сидят — они привыкли. У Андрея Арсеньевича так заведено.

— И сколько еще будут ждать?

— Операторы будут готовы — скажут.

Да, эти выдающиеся актеры были сделаны из особого материала. Я стоял, думал и сравнивал их с другими, «народными любимцами». Вспоминались наши обаятельные звезды-многостаночники, которые, отпросившись из павильона «буквально на пять минут», успевают и в буфет сбегать, и в бухгалтерию и кассу, и в две-три киногруппы, где у них были или планировались другие съемки. А на ходу еще ловко и уверенно коснуться округлостей, а то и заветных местечек многих красоток, которыми кишел «Мосфильм». И вот всенародный любимчик уже на месте, сдерживает бурное дыхание — готов к съемке!

Но вернемся в первый павильон, где актеры ждут команду репетировать. Актерское долгое ожидание в задниках декорации было намеренным режиссерским методом Андрея. Как известно, он никогда не объяснял, особенно своей постоянной актерской

команде, что и как актеры должны делать. Он просто разводил мизансцену, указывал, кто из актеров и откуда выходит, где проходит, какой текст говорит, каково общее действие сцены. Актеры в своих воспоминаниях много пишут о своеобразии метода Тарковского, это отдельная тема. Я пишу только о том, как я понимал его метод актерской работы и чему невольно учился, хотя ни разу в жизни не мог применить на практике. Я работал совсем по-другому, как большинство, подробно объясняя актерам их задачу…

Лишь позже, посмотрев фильм «Сталкер» много-много раз, я стал приближаться к пониманию его глубокого содержания. После «Сталкера» Тарковский в моих глазах вырос в великую фигуру мирового кино. А роль Кайдановского оказалась центральным выражением его мысли. Режиссер сделал из актера блаженного, носителя идей даосских мудрецов, с учением которых Тарковский познакомился задолго до работы над фильмом.

Сталкер исповедует смирение, и в православии играющее центральную роль, незлобивость. О них говорится и в закадровом тексте. Тарковский противопоставляет силе — слабость, твердости и окостенелости — мягкость и гибкость. Именно эти качества Сталкера несут надежду. Образ героя повести В. Ерофеева тоже построен на подобном принципе. Разумеется, когда я в мосфильмовском павильоне в перерыве давал Андрею почитать «Москва — Петушки», я понятия не имел об этих параллелях.

Зачем он часами держал актеров в декорации, в тишине, в ожидании, в молчании, наконец? Я же говорил о тишине в павильоне. Думаю, что это помогало Кайдановскому найти верное состояние, пребывание в пространстве своей роли, когда роль от этого насыщалась смыслом. Жалкость и беззащитность, одиночество, которые испытывал актер, стали составными частями образа Сталкера. А ведь в жизни Кайдановский был совсем другим — резким, независимым, аристократичным суперменом. Там, в тишине павильона, он эти качества, это состояние поймал и уж больше никогда не упускал. Тарковский был доволен. Ведь и в «Андрее Рублеве» Андрей велел Солоницыну принять обет молчания, и бедный Отто, так по паспорту звали Анатолия Солоницына, действительно молчал целый месяц, закрывшись шарфом, и тому до сих пор есть живые свидетели. Так что образ молчальника и смиренного человека был в творчестве Тарковского давно освоен.

С Кайдановским я встретился и познакомился после смерти Андрея, когда стал озвучивать фильмы «Ностальгия» и

«Жертвоприношение» на «Мосфильме». Было это в 1987 году. Мне представлялось уместным пригласить его на озвучание «Жертвоприношения», и я даже считал такое решение творческой находкой. Я зашел в его рабочий кабинет, переполненный людьми. Момент был горячий. Кайдановский вначале принял мое предложение, но потом пожалел об этом. Он уже как режиссер запустился в работу с картиной, времени у него не хватало, на первой же смене озвучания стал придираться к тексту, капризничать, и нам пришлось расстаться.

С помощью талантливого актера дубляжа Рудольфа Панкова мы справились с задачей.

Роль Сталкера принесла Кайдановскому всемирную славу. Международные кинофестивали считали для себя честью видеть его своим rod ем. Но он, как и Маргарита Терехова после «Зеркала», был зачислен в «невыездные». В виде исключения Кайдановского выпустили однажды в «братскую» Польшу. И не выпустили в Италию, где он был утвержден Тарковским на главную роль в «Ностальгии». Такова была месть киноруководства лучшим актерам Тарковского. Ну как Андрей мог относиться к этой власти?! Перед смертью говорил: «Ни живым, ни мертвым не хочу возвращаться в Россию».

Я не случайно вспоминал свои разговоры с Андреем о классиках русской и европейской литературы. Художник двадцатого века, века ниспровергателей и разрушителей, он разворачивал эстетику своего кино к нравственным проблемам, поднятым русскими писателями девятнадцатого века. В двадцатом веке европейская культура обогащала эти проблемы. Художественный мир Томаса Манна и Германа Гессе оказался созвучен движению Тарковского.

Вспомним загадочную панораму по воде из фильма «Сталкер». Читатели романа Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» обязательно обратят внимание на описание похожего водоема, наполненного столь же странными предметами, и поймут перекличку двух художников, их тяготение к мистике.

В тот день в просмотровом зале монтажер Людмила Фейгинова смотрела пришедшие из лаборатории материалы натурных съемок. Она пригласила меня в зал. На экране шли дубли сцены въезда в Зону на дрезине. Редкие по выразительности кадры крупных планов трех героев, снятые в движении, могли бы поразить любого кинематографиста.

Встретив Андрея по выходе из зала, я сказал ему о сильнейшем впечатлении от просмотра. Люся довольно улыбалась. Андрей серьезно слушал мои слова и отошел удовлетворенный. Вернулся: «Когда увидишь со звуком, тогда

скажешь — вот это настоящий сыр!» И засмеялся.

Планы Тонино Гуэрры

После «Сталкера» Тарковский под разными предлогами отказывался от работы на «Мосфильме». Он давно был знаком со сценаристом Тонино Гуэррой. Бывшая сотрудница «Мосфильма», а ныне жена Гуэрры Лора Яблочкина всячески способствовала их сближению. Шли предварительные переговоры с РАИ — итальянским телевидением, в бюджете которого выделялись деньги на съемку художественных кинофильмов.

Андрей был известен в Италии с 1962 года, когда он получил «Золотого льва Святого Марка» за «Иваново детство». Позже бывал там не раз, получил в 1980-м престижную ежегодную премию «Давид Донателло» за вклад в киноискусство, познакомился со многими крупными итальянскими режиссерами и актерами: Феллини, Антониони, Ризи, Мастроянни. Тонино Гуэрра предложил Тарковскому снять фильм в Италии. Гуэрра был уверен, что в РАИ удастся найти деньги на постановку. Идею выдвинул Андрей — ностальгия русского человека. (Позже он писал, что русские — плохие эмигранты.) Если говорить о первоначальных замыслах сценария, то в нем должна была идти речь об одном русском крепостном композиторе, отправленном на учебу в Италию. Эту тему предложил Андрею композитор Николай Николаевич Сидельников. В основу сюжета была положена горькая судьба крепостного композитора Максима Березовского, но довольно быстро герой стал нашим современником, оказавшимся за границей. Так была задумана, а позже реализована «Ностальгия».

Весной 1980 года Тарковского вызвали в Италию, где он провел около двух месяцев. Он позвонил нам, когда вернулся в Москву, и я, заинтригованный, пришел к нему домой. Первое, что почувствовал, войдя в квартиру, — запах оливкового масла: на кухне готовилась итальянская еда. Из столовой доносились звуки «Желтой подводной лодки» («Yellow submarine») — знаменитого битловского хита. Конечно, было привезено и итальянское вино, и французское. Сейчас-то этим никого не удивишь, но тогда воспринималось иначе.

После застолья мы перешли к Андрею в кабинет, и он достал кипу фотографий. Тогда я впервые увидел на полароидных цветных снимках небольшой бассейн, окутанный то ли туманом, то ли дымкой. Это бассейн термальных вод, пояснил Андрей, над которым постоянно висят испарения. Серые мутные облака испарений были сняты в разном ракурсе, в разное время дня,

преимущественно в пасмурную погоду. Андрей сказал, что это известный курорт под названием Банья-Виньони. На разных фотографиях бассейн выглядел по-разному, но почти везде мелким, с каменистым дном и мутной кальцинированной водой.

Андрей с любовью смотрел на фотографии и говорил, что в этом месте он обязательно будет снимать важные сцены фильма. Я посмотрел на него вопросительно: будет ли? Он понял вопрос. Да, реально будет, хотя договор еще не подписан. Я был рад за него, но невольно подумал: что за лужу нашел он в сладостной Италии, да еще и уперся лбом — буду здесь снимать! Я только что побывал в Италии туристом, ощутил, как она прекрасна. Древнеримский Форум и дворцы эпохи Возрождения, Флоренция, Венеция, Милан и Ассизи, шедевры прославленных мастеров… И меня удивляло, почему такая Италия принципиально отвергается Андреем при выборе натуры для будущего фильма. Единственное объяснение — в разности взглядов туриста и художника такого масштаба, как Тарковский. Лишь спустя много лет, занимаясь на «Мосфильме» дубляжом «Ностальгии», я нашел ответ на свой вопрос. Фильм был об утраченной цельности человеческой души и сознания, о разбитой жизни, о поисках гармонии и невозможности ее найти. Для этого внешние красоты Андрею были не нужны.

Однако ждать вожделенной постановки пришлось долго. Кстати, позже я узнал, что за время весенней поездки в Италию Андрей и Тонино успели снять интересный документальный фильм «Время путешествий Андрея Тарковского и Тонино Гуэрры». Андрей ни слова не сказал об этом фильме. Значит, были основания. И в самом деле, фильм был пока не закончен.

Съемки же самой «Ностальгии» откладывались. В РАИ тоже было плановое хозяйство, и все деньги были расписаны на годы вперед. Это угнетало Тарковского, ведь он надеялся, что запуск картины будет скоро. Ждать пришлось два года.

По поручению Госкино директор «Мосфильма» отправился в Италию, чтобы узнать, настолько серьезны у итальянцев планы работы с Тарковским. В Риме Сизов убедился — планы серьезные. Получил полную информацию и о сроках постановки — 12,5 месяца. Заодно зашел разговор о приезде в Москву знаменитого французского продюсера дю Плантье, который хотел обратиться к Тарковскому с предложением о постановке фильма «Борис Годунов».

— Почему он хочет обратиться к Тарковскому, а не к Бондарчуку? — спросил Сизов.

— Потому что режиссер должен быть мистиком и поэтом, — был ответ.

Вот и еще одна капля в чашу растущего между Бондарчуком и Тарковским недоброжелательства. Ни в сфере личных отношений, ни в творчестве они не переступали друг другу дорогу. Но у Бондарчука не возникало конфликтов с властью, у Тарковского — наоборот. Это вызывало у Андрея раздражение, неприязнь к обласканному начальством Бондарчуку и к его творчеству. И тут он ничего не мог с собой поделать.

В Лондоне прохладно, в Стокгольме горячо

Настал восемьдесят первый год. Андрею пришло приглашение в Великобританию. В начале февраля он впервые приехал в Лондон. Лондон показался ему городом странным, непривычным и вызывающим желание снова побывать в нем.

В Москву он вернулся с рассказами о прекрасной актерской школе Англии. Я пришел к нему в гости не сразу, а спустя несколько дней. Андрей немного отдохнул. Я принес коньяк «Двин», этот хороший армянский коньяк развязал ему язык. Сначала вспоминал своих друзей армян, но я повернул разговор в английскую сторону. Андрей рассказал, что приехал в Лондон простуженным. Побывал в Эдинбурге, в Глазго. В галерее Глазго видел «Распятие» Сальвадора Дали, в Эдинбурге «Христа» Эль Греко-совершенно фантастические вещи. Из Шотландии опять вернулся в Лондон, и затащили, конечно, в посольство. В наших посольствах редко бывает интересно, гораздо более интересное видел в Шекспировском театре — спектакль по пьесе нашего сосланного при Сталине в Енисейск драматурга Николая Эрдмана «Самоубийца».

Особенно поразил его актер Роджер Рис (Rodger Rees), фамилию которого Андрей старательно выговаривал. Он видел его и в театре, и в кино и актера этого хотел позже снимать в роли Гамлета в будущей постановке. Была встреча и с художественным руководителем Королевской Шекспировской компании — Тревором Нанном, и с теми актерами, которые ставят для телевидения «Трех сестер» Чехова. «Видишь, — заметил он, — чем занимаются англичане?» А принимала его ассоциация «Великобритания — СССР». Встречался Андрей с представителями основных британских киноорганизаций. Сказал: «Перечислять долго, да и не помню их названий, что-то больше семи-восьми». Я спросил, может, что-нибудь, предлагали? «Представь себе — предлагали. Поставить „Гамлета“ в Шекспировском театре. Национальная школа хочет, чтобы я им читал лекции или взял на себя курс режиссуры. В общем (ну, налей еще, „Двин“ хорошая штука), много было всего: Оксфорд

предлагал читать лекции по режиссуре, из Германии тоже были предложения — одним словом, хочу разбогатеть, да грехи не пускают. У меня и долгов полно, а заработать не дают».

Предложений этих Андрей принять не мог — ждал со дня на день, из месяца в месяц решения из Италии.

Намечалась очередная поездка за границу со «Сталкером», на этот раз в Швецию по приглашению шведской стороны. Приглашался Андрей вместе с семьей. Семью не выпустили, не было такого порядка в нашей стране. Были, конечно, исключения, только они не касались Тарковского. Вместо семьи поедет свой человек из Госкино.

Нетрудно представить, как бесило это Тарковского. Возможно, что ситуация с поездкой обострила и без того напряженные отношения в семье. Но 11 мая он уже сидел в самолете и летел в Стокгольм в сопровождении чиновника Госкино. Коробки со «Сталкером» в грузовом отсеке тоже летели в Швецию. Шведы высоко оценили фильм. Встречался Андрей со шведскими актерами, со звездой мирового кино актрисой Бергмана Биби Андерсон и ее мужем, со шведскими режиссерами. Только с Бергманом не встретились. Был случай, когда Бергман выступал с лекцией перед студентами, а Тарковский в зале слушал, но на встречу оба не решились. Увидев друг друга в Шведском киноинституте, повернулись и разошлись в разные стороны.

Пребывание в Стокгольме, кроме триумфа, отмечено загадочными записями в дневнике Андрея. Речь шла о звонках его жены из Москвы. Чего-то она требовала, на чем-то настаивала. И Андрей вдруг на двое суток исчез из поля зрения сопровождающего и даже новых шведских знакомых. Он не мог решиться на то, чего настоятельно требовала его жена, — остаться за границей. А она уже сообщила своим родным, что Андрей остается. Он больше, чем Лариса, понимал всю тяжесть последующей расплаты: «Что будет с родными?!» И не решился. Но чего стоили ему эти два мучительных дня, проведенных у близких друзей, сколько здоровья они у него унесли! «Я был в аду!» — запишет он в своем дневнике, вернувшись в Москву. Он все-таки объявился в Стокгольме — накануне вылета вернулся в гостиницу, к радости начальства и разочарованию жены. Думаю, что возвращение домой было нерадостным. Ведь жена так хотела выехать на Запад! Интересно, неужели Лариса не понимала, что останься он там — ее и сына оставят в Москве заложниками?

Вскоре по возвращении, в июле 1981 года, он запишет в своем дневнике: «Как жить, к чему стремиться, чего ждать, если вокруг ненависть, тупость, эгоизм и разрушение? Если дом

разрушен, куда бежать, где спасаться, где искать покоя?»[18]

И выписывает из Монтеня:

> «Бывали люди, казавшиеся миру редкостным чудом, а между тем ни жены их, ни слуги не видели в них ничего замечательного. Лишь немногие вызывали восхищение своих близких. Как подсказывает опыт истории, никогда не бывало пророка не только у себя дома, но и в своем отечестве».

Деревенский дом

Эти последние два лета — 1980-го и 81-го годов — он по возможности жил в деревне, название которой совсем не ласкает слух — Мясное. «Где Тарковский?» — «В Мясном». Слово непривычное. Шутили: «В мясном отделе». Ну да бог с ним, с названием. Места там, говорят, красивые были.

Деревня лечила Андрея, заживляла раны семейных конфликтов. В русских деревнях Андрей живал с детства. В деревне он находил духовную основу — здоровую простоту, жизнь на природе, среди природных стихий — дождя и ветра, снега и талой воды. Там ловил отзвуки мыслей и чувств любимого им Бунина, с которым его роднили обостренная ранимость, чувство собственного достоинства и постоянная готовность это достоинство защищать.

В деревне ему жилось всего комфортнее, душевно спокойнее, в единстве с природой. Сбылась его мечта — иметь собственный дом, пусть деревенский, но перестроенный и благоустроенный. Он завез из Москвы антикварную мебель, которую недорого купила его практичная жена благодаря дружбе с «нужными людьми». Его гордостью был собственноручно построенный сарай, выстроена была и баня. Тарковский говорил, как это важно и интересно — построить что-то своими руками, рассказывал о свойствах разной древесины, о подгонке частей дома, стропилах, крыше и так далее.

В деревне этой я никогда не был, слушал только его рассказы и видел несколько фотографий. И вот теперь в книге, недавно изданной во Франции, я разглядываю большие цветные фотографии Андрея с топором в руках у своего детища — сарая. В его взгляде, спокойном, оценивающем «взгляде профессионала-строителя» — он ведь очень серьезно относился к любому делу, — было удовлетворение от добротно сделанной работы, после которой можно со спокойной душой пропустить чарку водки. И все это вдали от десятимиллионной Москвы с ее

бензином, ненавистным начальством и скрытыми конфликтами с собратьями по профессии. Андрей говорил, что жизнь в деревне ему нравится как бы по определению, и я видел в этом патриархальном чувстве вызов и урбанизму, и современной европейской цивилизации.

Одно было безусловно плохо — комплекс вины перед матерью, основа морального конфликта «Зеркала», казалось бы, исчерпал себя. Так часто случается с художниками, утверждающими, что, изложив подлинную драму своей жизни, они освобождаются от нее навсегда. У Тарковского все было сложнее, намного сложнее. Было желание работать за границей, чтобы делать то, что хочется, без воспитательных поправок Госкино, из-за которых сдача фильма всегда превращалась в пытку. И одновременно желание уйти в себя, жить малым кругом, направленным в глубину, и за счет этого обрести иное равновесие, иное жизненное измерение, иное, но глубокое, освежающее дыхание жизни.

Вероятно, поэтому так редки были свидания с матерью, уже второй раз лежащей после инсульта. Но в этом случае оправдать его трудно. У нас с Мариной семейных забот полно: больная Мария Ивановна, двое детей, работа. Поэтому редкие появления Андрея в нашем доме носили прямо картинный характер.

Раздается звонок в дверь. Я выхожу из комнаты Марии Ивановны и открываю дверь. Андрей. В моих руках — судно, в Андреевых — длинная, хрустящая целлофаном роза. Так что мы и поздороваться толком не можем. Потом Андрей тихо сидит у матери, а я заканчиваю свои дела.

Когда Мария Ивановна умерла и Андрей вместе с нами был на похоронах, а потом на поминках, у Марины и у меня возникла надежда на какое-то единение…

Этого не случилось. Ему было просто не до нас.

Проводы

Андрею не удалось толком пожить в своем деревенском доме. Выпала другая карта — итальянская. Ожидание кончилось. (В Италии, после отказа возвращаться в Москву, вернулся к своей «сельской» мечте, приглядел дом, на этот раз итальянский. Но до покупки так и не дошло.)

Пришло время отъезда. Сколько же у него было невысказанных, тайных надежд на Италию! Уезжал он на законных основаниях, согласно договору между итальянским РАИ и «Совэкспортфильмом», подразделением Госкино СССР. Собрались на прощальный ужин его московские друзья —

товарищи по работе, сын Арсений, я с Мариной и дочкой, родственники его жены. Вечер был многолюдным и молчаливо-грустным.

Андрей скоро ушел от стола к себе в кабинет. К нему потянулись те, кто поближе, и все равно было грустно. Разговор не клеился. А казалось, чего грустить?

Человек едет на работу, которую ждал два года, где уже есть новые близкие люди, написан сценарий, давно все продумано (удивительный финал «Ностальгии» был придуман вообще за два года до самих съемок). И вдесятеро больше платят. Так живи и радуйся! Но не было радости. Может быть, потому, что перед отъездом голова в заботах, предстоит расставание с семьей. Нет, дело не в этом. Он тогда уже знал, что не вернется. Мы не знали.

Рано утром на двух машинах его проводили в Шереметьево жена, дети, друзья.

Живым я его больше уже не видел.

После «Ностальгии». Невозвращение

С отъездом Андрея связь с ним оборвалась. Как говорил он режиссеру Донателле Бальиво, не хотел нас подводить. Какую-то информацию можно было узнать на «Мосфильме» от Александры Демидовой, директора картины, которая, по замыслу Тарковского, должна была руководить съемкой «русских сцен» в «Ностальгии». Однако Тарковский из-за недостатка средств вынужден был снять эти сцены в Италии.

Потом мы жили в основном слухами. Начал снимать «Ностальгию», окончил… В мае 1984-го Каннский фестиваль. «Ностальгия» выставлена только от Италии, вопреки первоначальным договоренностям. Главного приза не дали (распространяются слухи о том, что Бондарчук сыграл в этом неприглядную роль), но вторую по значимости премию дали Тарковскому и Роберу Брессону. За вклад в творчество. Через два с половиной месяца как гром среди ясного неба — Тарковский на пресс-конференции в Милане отказывается возвращаться в Советский Союз.

Вскоре последовали оргвыводы: все фильмы Тарковского снять с экрана, имя не упоминать в прессе. Битых профессионалов кино это совсем не удивило. В таких случаях репрессии неизбежны. Удивляться могли честные, искренние люди, но только про себя. Удивлялись иностранцы. Удивило это и Себастьяна Аларкона — чилийского режиссера-эмигранта, молодого и всегда улыбающегося. Аларкон успешно работал на «Мосфильме» и выезжал за границу повидаться с друзьями, в

Париже подышать цветущими каштанами. Себастьян спросил меня о картине Андрея. Я ответил: «Ностальгия» не куплена, не видена. И вообще, объясняю ему, в текущий момент все картины Тарковского сняты с экрана, без всякого объяснения. Доходят только отклики на «Ностальгию», видимо, на самом верху картина посмотрена и оттуда идет мутный поток, искажающий содержание фильма. Короче, картину боятся. Аларкон перестал улыбаться. «А ты смотрел ее? — спросил я его в свою очередь. — И как тебе этот фильм показался?» Он ответил, что картина в духе и стиле Тарковского, длинная, иногда трудная в восприятии с первого раза, с несколькими просто гениальными сценами, со свечой-финалом, но самое главное, в ней нет ничего антисоветского, вообще нет никакой политики. Аларкон, бежавший от Пиночета и нашедший приют, работу и жену в России, явно видел грязь самой ситуации. Впрочем, он уж к ней привык, приходилось терпеть, все-таки ему давали снимать фильмы. Ему еще повезло: пришла перестройка, начались изменения в Чили, и при первой возможности Аларкон уехал к себе на родину.

После окончания «Ностальгии» Тарковский должен был вернуться в Москву, как того требовало Госкино, но возвращаться он не хотел, просил продления своей заграничной командировки еще на три года, чтобы осуществить задуманные проекты постановок в кино и театре. Он хотел снять «Гамлета», поставленного им в Театре Ленинского комсомола в 1977 году. В лондонском «Ковент-Гарден» надеялся на постановку оперы Мусоргского «Борис Годунов», может быть в пику С. Бондарчуку, недавно снявшему на «Мосфильме» «Бориса Годунова» и сыгравшему в нем заглавную роль. Наготове у Тарковского были и другие проекты. Он обращается в Москву, требует, просит, умоляет правительство и киноначальников легализировать его работу на Западе и отпустить к нему сына с тещей (жена уже была с ним).

Однажды Марине звонит отец и просит приехать. Марина тут же приехала, и Арсений Александрович дал ей прочесть письмо от Андрея. В письме к отцу сын объяснял ситуацию, признавался в любви к родине и родным, обещал возвратиться, что совершено естественно и не может быть иначе, как писал он, но только после исполнения задуманных кинопроектов. Письмо это нынче хорошо известно. В перестроечные времена оно было опубликовано в «Огоньке».

Правительство не отвечало, Госкино ставило условия: приезжайте по-хорошему, мол, договоримся. Сестра по просьбе отца написала Андрею ответ. Она знала, что письма

просматриваются работниками КГБ, и поэтому подчеркивала, что и она верит в его возвращение, желая тем самым помочь Андрею добиться цели — приезда к нему сына Анд рюши. Представляю, как покоробила Андрея «прямолинейность» ее письма. Игры ее ни он, ни тем более его жена не поняли. Андрей, скорее, всего разозлился. Не отозвался, не позвонил. Не звонил он и старшему сыну. Мы находили этому несколько объяснений. Одно из них — судьба «московских заложников», его сына и дочери жены, беспокоила его больше всего и в первую очередь.

Теперь, после Канн 1984 года, после инцидента с «Ностальгией», который так акцентировал Тарковский, все менялось, драматизировалось, сгущалось. Андрей страшно нервничал: командировки не продлевали, сына из Москвы не выпускали. Эта средневековая и такая обычная для советского времени форма обращения с людьми, мстительная и лицемерная, мучила его. Что-то нужно было делать, как-то решать проблемы с работой и сыном.

Испытания новой жизнью. Берлин

Для Андрея начались испытания новой жизнью. Он был не первым русским, вырванным из родной почвы, и с той минуты (невольно вспоминаешь строчки стихов его отца) судьба шла за ним «с бритвою в руке».

Очень скоро он столкнулся с реальными трудностями, и в первую очередь с отсутствием денег на следующую постановку. Даже любимая Италия ничего не могла ему пока предложить. Нужно было ждать. Год, два, три? Неизвестно сколько. Оказалось — два.

Друзья выхлопотали ему стипендию Немецкой Берлинской Академии искусств (Западного Берлина) — тысяча долларов в месяц в течение года. После солнечной Италии пришлось жить в нелюбимом городе, разделенном бетонной стеной, искать деньги на постановку следующей картины, предлагать разные проекты и надеяться, надеяться… Все-таки спасибо немцам, их деньги немного поддержали его существование.

Жизнь Андрея в Берлине освещена довольно скудно. Он снимал квартиру в окраинной части города, окружен был людьми — выходцами из России, эмигрантами семидесятых. Один из них — Натан Федоровский, предприимчивый начинающий галерист, журналист — пытался помочь Тарковскому; говорили, искал, но так и не нашел, деньги для «Гофманианы», проекта для немцев, казалось бы, самого подходящего. Я познакомился с Федоровским в Париже и

разговаривал с ним об Андрее, как и со многими другими людьми в течение тех десяти горьких и печальных дней похорон Тарковского. Он представился человеком, близким к Тарковскому, к его делам. Насколько усилия его помочь Тарковскому в берлинские времена были реальны, сказать трудно. Судя по результатам, они были равны нулю. Сам Федоровский через некоторое время покончил с собой: эмигрантская ли жизнь его не удалась, или нервная система вышла на пик напряжения, кто знает? Ходили слухи о неудачной влюбленности, а скорее всего, обстоятельства сложились все вместе.

А где же прежние предложения снимать фильмы по Томасу Манну: «Иосиф и его братья», «Доктор Фаустус»?! Теперь их почему-то не было.

И все-таки солнце улыбнулось Тарковскому. Переговоры с «Ковент-Гарден» увенчались успехом, и он приступил в Лондоне к постановке оперы Мусоргского «Борис Годунов». Впервые в своей жизни Тарковский ставит оперу. Дирижер — Клаудио Аббадо, художник — Николай Двигубский, с которым он снимал «Зеркало» в Москве. Постановка оказалась успешной. Англичане сняли ее на видеокассету.

Но в кино пока что нужно было ждать. Лишь в конце 1984 года завязались отношения со Шведским киноинститутом. Дело сдвинулось с места. Таким образом, между постановкой «Ностальгии» и «Жертвоприношения» прошло два года.

Летом 1985 года на острове Готланд начались съемки «Жертвоприношения» по сценарию, написанному Тарковским. Далее хочется процитировать Лейлу Александер, шведского киноведа и историка кино, работавшую ассистентом и переводчиком на фильме: «Фильм „Жертвоприношение“ должен был называться „Ведьма“. Тарковский раньше работал над сценарием с таким названием. Но фильм с таким названием ни по-шведски, ни по-английски не проходил. Это слово происходило от русского глагола „ведать“, что Андрей считал чрезвычайно существенным. Позже я узнала, что в первом варианте сценария Александр — герой картины — был неизлечимо болен: у него был рак. Вот и говорят, что настоящий художник всегда видит собственную судьбу на годы вперед, а иногда и судьбы всего человечества. Показ „Жертвоприношения“ чуть ли ни день в день совпал с чудовищным событием на Украине. Все западные газеты писали о том, что Тарковский предвидел атомную катастрофу в Чернобыле и что фильм об этом. Разумеется, это полная чушь, но на Западе газеты без сенсаций не живут.

Западные газеты писали о том, что убийство шведского премьер-министра Улофа Пальме произошло недалеко от места съемки эпизода „Паника“, где люди, как безумные, метались от страха ожидания атомного взрыва. На этом основании Тарковскому приписывалось визионерство, дар предвидения».

В книге «О Тарковском», составленной его сестрой Мариной (второе издание, М.: Дедалус, 2002), около семидесяти авторов. Участники фильма «Жертвоприношение» Сьюзан Флитвуд, Алан Эдваль, Свен Вольтер, Свен Нюквист вспоминают о Тарковском, пишут о работе над фильмом и о самом режиссере. Исполнитель роли Александра актер и режиссер Эрланд Юсефсон, кроме воспоминаний, написал радиопьесу «Летняя ночь. Швеция». Автор воссоздает особую атмосферу работы над фильмом, непростое понимание сложной человеческой и художнической фигуры Тарковского, его отличие и его влияние на них, в чем-то сильно изменившие представление и о работе в кино, об особой притягательности непонятной поначалу личности художника. Пьеса успешно шла в московском театре «У Никитских ворот». Поставили ее и в Петербурге.

В конце работы над «Жертвоприношением», в декабре 1985 года, Андрей заболевает, проходит медицинское обследование, и ему, как это принято на Западе, впрямую называют страшный диагноз.

Болезнь Тарковского всколыхнула весь западный мир, многих его друзей, знакомых и незнакомых людей. Первой предложила помощь Марина Влади. Предоставила ему на первых порах жилье, устроила в клинику для срочного лечения, проходившего под наблюдением ее мужа профессора Шварценберга, известного специалиста-онколога. Друзья собирали деньги на дорогое лечение — Марина Влади, Андрей Кончаловский и другие, фамилии которых я, к сожалению, не знаю. Мы — Марина, ее отец Арсений Александрович и я — узнали о болезни Андрея далеко не сразу. Почему-то опасность болезни преуменьшалась. Даже название ее впрямую не говорилось. Что-то с легкими. В Мосфильмовском, где жила Анна Семеновна, мать Ларисы, с Андреем-младшим и дочерью Ларисы от первого брака, тоже до поры до времени не били тревогу. Марина, приехав к Анне Семеновне, застала телефонный разговор с Парижем, с Ларисой, и говорила с ней. По словам Ларисы, опасность была вдалеке.

С апреля 1985 года у власти встал М. С. Горбачев, в стране стало что-то медленно, медленно меняться. И только в январе 1986 года наши славные органы, которые прекрасно знали о болезни Тарковского, отпустили сына к больному отцу, «отозвались по-человечески» на давнюю просьбу Тарковского.

Крис Маркёр, знаменитый французский режиссер-документалист, снял на пленку встречу отца и сына. Съемка так же трогательна, как и проста…

Январь 1987 года. Париж

В новогоднюю ночь не спали, собирались в дорогу — хоронить Андрея. Такси пришло в пять утра, в шесть — в Шереметьеве, в восемь — в самолете и пристегнулись ремнями. Пытаюсь заснуть, не удается, три последних дня слились в один. В один день растерянности, горя, хлопот, хождения в Госкино, оформления виз в ОВИРе, устройства дочки у друзей.

…В начале известия — оцепенение: вот оно и случилось, где-то там, в далеком Париже, — и думалось, что похоронят его без нас, кто-то, где-то в отдаленном пространстве, а мы будем жить слухами, как жили слухами до страшного известия. Проклятие советского человека, которому нельзя даже похоронить родственника за границей! Можно смириться с происходящим, но невозможно всю жизнь быть рабом обстоятельств. И следующая мысль — прорывная: Марине нужно пойти в Госкино, должна пойти, она должна и имеет право попрощаться с братом. Но Марине плохо, она лежит, идти в Госкино приходится мне. В душе никаких надежд. Поднимаюсь в особняк, где кабинеты министра и заместителя. Ермаша уже нет, его тихо рокировали на пенсию (перестройка начиналась незаметно для обычного глаза), Баскаков на месте — из его кабинета выходит Андрон Кончаловский.

Перегораживаю ему путь, раскрываю руки для горестных объятий и взаимных, надеюсь, соболезнований. По глазам Андрона вижу, что знает о смерти, но говорить не хочет. Весь в себе и, может быть, торопится. А я надеялся: возможно, совет даст, как быть, как на похороны попасть.

Итак, полагаясь окончательно на себя, иду к начальству и слышу от него невероятное: «Пусть приезжает ваша жена, пусть оформляет документы, можно ехать всем родственникам — вам, сыну Тарковского Арсению, вашей дочери, сестре и дочери Ларисы Павловны и ее мужу». Я сначала отказался ехать, лишь бы жену выпустили, а в голове мелькнуло — некстати и не к месту, — как быстро все переменилось в Госкино! Еще вчера это было невозможным.

И сразу обрушилась куча реальных проблем: где достать деньги на билеты на троих туда и обратно, сумма немалая, куда устроить дочку на время поездки, на сколько дней — не знаем. Но выручают друзья, Лена и Кястас Баландисы. Деньги нам позже

вернуло Госкино. И мы смогли отдать долг.

…Самолет взлетел, справа от меня Марина, слева — наш племянник Арсений, Сеня, сын Андрея от первого брака, впереди и справа другая группа — родственники второй жены: ее сестра Антонина Павловна, дочь с мужем, племянник Ларисы Алеша Найденов.

Вот и аэропорт имени Шарля де Голля, новейший, сверкающий, громадный, со стеклянным, почти цирковым куполом. Как по воздуху плывут снизу вверх и сверху вниз лестничные тротуары без ступенек, долгий проезд. Глаза невольно разбегаются, всё хотят увидеть, отметить. Зрелище поразительное, эмоции захлестывают. Смотрю на Марину — вся в себе, глядит под ноги. Горе внутри, и так все десять дней — ничего не видела из «красот парижских», сама скорбь и упрек мне, глазастому.

А я все наблюдаю, хочу все запомнить, сами дни, лица, воздух города. Я второй раз в Париже, в том самом, о котором когда-то не хотел рассказывать мне Андрей, где он лечился и умер и принадлежит теперь другому миру, другим людям. Уже не нам, он — часть западной жизни. Хотя при чем здесь эта мысль? Все равно зароют в землю, и ему все равно, но говорят, в Россию он не хотел возвращаться.

Встреча в аэропорту: Лариса обнимает дочь, с которой разлучилась четыре года назад, обнимает Марину, в глазах слезы. Но цена их нам известна. Мы еще в Москве знали, что она намеренно не включила нас и Арсения Александровича (хотя он все равно не смог бы полететь по состоянию здоровья) в список родных, которых она хотела бы видеть на похоронах. Мы здесь вопреки ее желанию. Таковы упрямые факты родственных отношений.

В Париже тоже растерянность: неизвестно ни место похорон, ни время. Новый год и рождественские каникулы заморозили организацию похоронных дел. Та же растерянность в квартире, где жил Андрей в последний раз, на улице Пюви-де-Шаванн, в квартире известного продюсера Анатоля Домана.

Встретивший нас представитель «Совэкспорт-фильма» поселил нас троих в ближайшей гостинице, застряло в памяти ее название — «Мерседес». Мы в номере, Марина сразу же легла. Я уснуть не могу, встал, вышел на улицу. Прошелся по пустым и застылым от мороза улицам — парижская сухая морозная ночь. Мертвенно светится рождественская иллюминация, и ни одного человека. Ветер метет по улице шуршащий каштановый лист, серебряную мишуру, смятые хлопушки. Ночью веришь в смерть…

Ночуем в гостинице, а днем приходим в квартиру на улицу

Пюви-де-Шаванн. Квартира небольшая — гостиная, спальня и кухня, но народу в ней становится все больше и больше, и говорят в ней по-русски. Это эмигранты «третьей волны», люди самых разных судеб и биографий, из разных стран, преимущественно славянских. (Помню, что после отпевания, когда гроб выставили для прощания во двор церкви, к нам, услышав русскую речь, подошли несколько сербок. Они, как бы не веря своим глазам, долго держали нас за рукав, не отпуская, как залог надежды на свободу, и спрашивали: «А вы правда приехали из Москвы?») Кухней занималась болгарка; красавица полька, стройная, как манекенщица, грустно бродила по квартире, готовая идти в аптеку, магазин, куда нужно. В квартирах французов среднего достатка редко найдешь вешалку, и поэтому одежду кладут или небрежно кидают в любое место, а уж в доме, где случилось горе, тем более. Так что вечерами здесь были горы пальто, плащей, элегантных шуб, наваленных на каком-нибудь кресле. Было много русских парижан, сердечных в выражении горя и нескрываемо любопытных к нам, родственникам-москвичам, приехавшим из «империи зла». Стена отчуждения довольно скоро сломалась, и одна семейная пара из самых лучших побуждений, узнав, что Марина впервые в Париже, предлагала пойти в «Фоли Бержер», посмотреть, как танцуют зажигательный канкан гологрудые и длинноногие красотки. Пожалуй, в связи с похоронами Андрея это было чересчур смелое предложение.

Съезжался народ из Италии, Германии, отовсюду. Со стола не сходили спиртные напитки — вина, коньяки… Пришла красивая, вся в бриллиантах дама в большом норковом берете. Она была центром внимания. Я начинал пить коньяк с самого утра, и когда мне сказали, что эта дама — Галина Вишневская, ринулся к ней, как к своей, и облапил, стал целовать. Спьяну мне казалось, что для меня это самая близкая и родная душа во всем Париже. Галина Павловна не удивилась и только беспокоилась, как бы я не сбил берет с ее головы. Потом обозначилась в многолюдье еще одна фигура, но совсем другого рода — невысокого роста пожилой человек в сером полосатом костюме. По его поведению, повадкам, решительным жестам и значительным интонациям я понял, что это какой-то важный человек, лидер. К голосу его все прислушивались, он приносил самые последние известия, касавшиеся похорон и политики. Временами он выхватывал из нагрудного кармана пиджака какую-то бумажку, поднимал ее над головой и восклицал: «Вот у меня перехват!» Позже нас познакомили. Это был писатель-эмигрант, главный редактор журнала «Континент» Владимир Максимов, ныне, к сожалению, покойный. «Перехват», которым так гордился Максимов, как я

вскоре понял, — это радиоперехват сообщений из Москвы в Париж. И хотя он слишком часто и несколько театрально демонстрировал свою причастность к неким высотам информации, понять его было нетрудно — он взял на себя обязанность организовать похороны Тарковского, бесправного иностранца, отказавшегося вернуться в Союз. Пришлось преодолевать бюрократические процедуры, одинаковые, как оказалось, во всех странах, из-за чего Андрея похоронили только на седьмой день. На русском участке кладбища города Сент-Женевьев-де-Буа.

Через некоторое время приехали с итальянскими друзьями Андрея его младший сын с бабушкой. Образовалась хоть и временная, но определенно молодежная компания родственников примерно одного возраста. Снова встретились два брата, два сына Андрея…

А люди продолжали съезжаться на похороны со всей Европы. Из России приехали только мы, кучка родственников, официально из Советского Союза не было делегации, и на могилу Тарковского возложило венок советское посольство во Франции. Кажется, на венке была лента с надписью «От Союза кинематографистов». Объясняется все очень просто: для официальных советских лиц еще до конца не было ясно, кто же теперь Тарковский — эмигрант-невозвращенец или всемирно признанный русский кинорежиссер. Умри Андрей годом позже, и по логике развивающейся перестройки из Москвы прибыла бы мощная официальная делегация, человек из двадцати, и от Союза кинематографистов, и от Госкино СССР. Уверен, что встреча ее с парижскими эмигрантами была бы не из приятных — ведь до падения Берлинской стены было почти три года, и атмосфера противостояния, взаимной подозрительности еще сильна.

Это чувствуется в парижских дневниках Андрея.

> «11 января 1986 г. (больница Сарсель, сорок километров от Парижа).
>
> Да, вчера забыл — важное — Марина Влади дала мне на лечение два чека — на 16 и на 5 тысяч франков, чтобы заплатить за сканер. Она просто ангел».

> «30 января. Какими ошибочными и ложными представлениями мы живем! (О французах, о неграх.) А кто к нам отнесся лучше, чем французы? Дают гражданство, квартиру… А в клинике одна негритянка — просто ангел, — улыбается, старается услужить, любезная, милая.
>
> Наши представления нужно менять. Мы не видим, а

Бог видит. И учит любить ближнего. Любовь все преодолевает, и в этом — Бог. А если нет любви, то все разрушается.

Я совершенно не вижу и не понимаю людей, отношусь к ним заведомо нетерпимо. Это истощает и духовно и запутывает»[19].

Я уже приводил эту цитату из дневника. Слова эти верны вообще по своему содержанию, и особенно пронзительная боль чувствуется в них в конце жизни. Эти две фразы очень примечательны и одновременно трагичны. Они свидетельство действительной запутанности Андрея в отношениях с людьми, подверженности его личности и самой психики чужим влияниям и мнениям.

Подозрительность Андрея, а если сказать точнее, его излишняя доверчивость или подверженность чужим влияниям — это сложная и больная, особенно для нас, его близких, тема. Многие пользовались этим свойством Андрея, и ангелы превращались в дьяволов.

…В суете и волнении этих трудных дней постоянно присутствовала и не отпускала мысль: «А где же Андрей? Как нам его увидеть, проститься до похорон?» И вот это случилось. В пригороде Парижа Нейи-сюр-Сен, в клинике Артманн, в бывшем американском госпитале времен Первой мировой войны. Вчера на трех такси, оплаченных, наверное, Ларисой (мы оказались в Париже без копейки, поменять деньги в Москве не успели), приезжали туда. Увидели Андрея, в отдельном, специальном помещении — вход через садик в боковую дверь, ключи от двери дал нам администратор клиники.

Сегодня я снова здесь. Каким-то чутьем нашел. Приехал на метро и, поплутав по улицам, вышел прямо к этому низкому светлому двухэтажному зданию, огороженному красивой скромной оградой. Сегодня четвертое января. Раннее утро. За оградой зеленая трава и фиалки в грунте, покрытые инеем. Из жилого дома выходит парижанин средних лет с открытой головой, привычно и кокетливо приподымает воротник пальто, шарфик круглится на шее в сложном извороте. Парок изо рта, идет гоголем… Я долго стою у ограды, совсем рядом с Андреем. Завтра похороны. Слышу сзади цокот женских каблучков, оборачиваюсь — вижу молодую негритянку, спешащую на работу. Она проходит мимо и скрывается в дверях клиники Артманн. Много лет спустя, читая дневники Андрея, изданные за границей, я вдруг вспомнил то утро, цокот каблуков и спешащую темнокожую женщину. Может быть, я не случайно обратил на нее

тогда внимание и именно она была тем ангелом, о котором писал Андрей…

Пятое января 1987 года. Церковь Святого Александра Невского на улице Дарю. Зимний мутный день. Вместить всех желающих проститься церковь просто не смогла, и много народу стояло во дворике, в ожидании выноса. Здесь же стоит камера немецкой съемочной группы Эббо Деманта и куча телевизионных камер важнейших телевизионных агентств мира.

То, что я видел и что осталось в памяти о похоронах, да и вообще об этих десяти парижских днях, было, естественно, моим личным восприятием событий. Возможно, у каждого из свидетелей тех далеких уже дней, особенно у людей, живших на Западе, иные, свои воспоминания, свои вспышки памяти…

В церкви молодой человек в белых перчатках расставлял гостей, следил за проходом, не допуская толкотни, опасность которой регулировалась скорее сдержанным характером парижан. В храме полумрак, горят в шандалах свечи. Против алтарных дверей установлен гроб. Гроб заколочен — такова западная традиция, идущая из Средневековья, когда свирепствовала чума. Свеча на гробе горит перед иконой Святой Троицы. Это сильно волнует. Мгновенно вспоминается Андрей Рублев — фильм и художник, — и чувствуешь присутствие божества, или это просто неожиданно выступают слезы. Слезы у многих. Священник подходит к аналою, наступает тишина, и в ней спешащая гулкая дробь шагов едва не опоздавших Марины Влади и Отара Иоселиани. Началось отпевание, сначала на французском, потом на русском языке. В церкви — напряженное, горестное, какое-то сгущенное внимание. Из знакомых лиц вижу только Ростроповича и Вишневскую и близко от них Клаудио Аббадо — знакомое по фотографиям красивое удлиненное лицо знаменитого дирижера.

Утром до похорон поехали в клинику забирать Андрея. В ожидании машины сидим в уютном холле. Клиника суперсовременная, аппаратура, методики, врачи, вышколенный медперсонал, потрясающий дизайн, и все оказалось бессильным… И сидеть в этом уюте очень грустно. И машины нет. В кресле рядом — Мстислав Леопольдович Ростропович. Разговорились, познакомились, перешли на «ты», такое возможно только со Славой. Ждем… Вспомнили Колю Сидельникова, композитора и его старого друга, автора музыки моих картин… Ростропович после отпевания летит в Вашингтон давать концерт, не успевает на кладбище. Наконец машина приехала, опоздав на два часа. Ростропович непечатно, зато смачно выразился, сказал, что при похоронах русского даже во Франции он видит знакомый отечественный бардак.

…Сладко поет хор, и голубой дым ладана клубится за парчовой спиной идущего священника. Церемония подходит к концу. В молчании воздается последнее прощание. Прощаемся с Андреем. Люди в униформе выносят гроб во двор, начинается короткая гражданская панихида. На правом крыльце церкви устанавливают виолончель, и Ростропович играет «Сарабанду» И. С. Баха.

Зимний день короток, и уже смерклось, когда мы оказались на кладбище. Серые кресты слабо светились среди потемневших деревьев, и в сыром воздухе протяжно каркали вороны.

Похороны опаздывали. Похоронную процессию давно ждали, давно уже было приготовлено место в старой могиле есаула Григорьева. Туда и опустили гроб, совсем по соседству со свежей могилой Сергея Лифаря, знаменитого русского танцовщика. Почему могила есаула Григорьева, что это за человек и какова его судьба? Тогда, в тяжкие минуты похорон, выяснять эти необычные обстоятельства не приходило в голову.

В руках священника появился небольшой мешочек с землей, русской землей, и ложка. Он первый бросил в могилу несколько ложек земли. За ним — родные… Остальные бросали землю с края могилы. В эти горестные минуты мы стояли в неподвижности, оцепенев от горя, а когда огляделись вокруг, то увидели хвост уходящей процессии. Молодой человек — распорядитель, сняв белые перчатки, просил поторопиться к автобусу ввиду позднего времени. Подбежала Ольга, дочь Ларисы, сказала, что нас ждут.

Как, уйти и не зарыть могилу, не украсить ее цветами?! Здесь море венков и горы букетов!

«Поторапливайтесь, могилу уберут завтра. Это дело службы!» — распорядитель указал на могильщиков, стоявших рядом с нами. Я обернулся — трое плотных алжирцев с лопатами в руках ждали нашего ухода. Около могилы осталась лишь небольшая группа — я, Марина, ее племянник Арсений, Игорь Бортников из «Совэкспортфильма» с женой и жена советника по культуре Соковича из посольства. Я вопросительно посмотрел на могильщика, а он показал мне на часы на своей руке — было без четверти пять. Рабочий день заканчивался. Я взял у него лопату, к его удивлению, и стал забрасывать могилу землей. Устав, передал лопату Сене. В руках у Бортникова появилась вторая лопата. Вскоре могила сровнялась с землей. Мы украсили ее венками и цветами.

На другое утро мы снова были на кладбище — простились с Андреем до следующего приезда.

Часть вторая
Жизнь после жизни

Потеряв Андрея

Говорят, когда уходит человек, с ним уходит целый мир. С уходом из жизни Андрея Тарковского мы лишились великого художника с его неутоленной жаждой жизни, жаждой творчества и пророчества, присущей и его отцу-поэту.

А я потерял человека, который был моим другом и оказал сильнейшее влияние на формирование моей личности. Потерял человека, которого, может быть, не всегда понимал и с которым временами не соглашался. Он, как гениальный ребенок, был одновременно уязвимым и беззащитным, наивным и доверчивым, порой ошибающимся, а порой жестоким и несправедливым. Но я всегда поклонялся ему и всегда его любил.

В жизненной борьбе, в ее драмах и конфликтах он поневоле становился раздражительным до крайности, а временами и подавленным, отчаявшимся. Но именно из доброты и чистоты его души, из ее стремления к гармонии, к идеалу выросли его картины, его подлинные шедевры.

Со дня смерти Андрея прошло много лет. О Тарковском написаны десятки книг и сотни статей, сняты и снимаются каждый год десятки документальных фильмов. Мне довелось встречаться со многими людьми, знавшими Андрея в России и на Западе. Продолжаются эти встречи и сейчас. И тот сравнительно небольшой период его жизни, прожитой за рубежом, теперь мне хорошо известен, понятен. Белые пятна биографии исчезают, может быть, почти исчезли. Хотя вполне допускаю и надеюсь, что много интересного и неожиданного осталось пока не напечатанным или просто не рассказанным. И хорошо, что остается что-то загадочное, какая-то тайна.

Теперь я более или менее подробно знаю о годах, прожитых Андреем вне России, о работе, о его планах, которые уже никогда не осуществятся. Возможно, что большинство читателей, зрителей многого из узнанного мною не знают. В этом смысле вторую часть книги можно было бы назвать «Неизвестный Тарковский». Рассказать о неизвестном — задача интересная и ответственная.

Впервые серьезно заговорили о Тарковском весной 1987 года во Львове на философской конференции, ему посвященной, благодаря усилиям Вадима Михалева, критика, культуролога и философа. Следующую акцию провел Союз кинематографистов

под руководством Элема Климова осенью того же года. У нее было название «Чтения Андрея Тарковского». И шлюзы были прорваны. Издательства подняли головы, киноведы уселись за книги и статьи. В Москве был создан Фонд Андрея Тарковского (ныне не существующий). В Россию ринулись киноведы, культурологи, слависты многих стран мира.

На месте пустого и обветшалого дома на Щипке, точнее, в 1-м Щиповском переулке, Союз кинематографистов решил было открыть музей Тарковского, мемориальные кабинеты М. И. Ромма и В. М. Шукшина и мастерскую Ю. Б. Норштейна. Юрий Борисович отдал на восстановление дома свою международную премию в 10 тысяч долларов. Получилось — зря. Все эти деньги вылетели в трубу! Союз кинематографистов выделил на эти же цели 100 тысяч рублей. Денег хватило только на снос крыши и самое начало разборки дома. А потом случилась финансовая катастрофа, постигшая Советский Союз после перестройки. Все это привело со временем к уничтожению дома.

Марина тоже жила в этом доме. Теперь и о ней удобно сказать несколько слов, о сестре Андрея — Марине. Когда уничтожается материальное, дом — что остается на месте битого кирпича и трухи старого дерева? Великая пустота, до краев наполненная памятью. За те годы, когда в течение десяти лет Марина потеряла мать, брата и отца, с ней произошло нечто выбивающееся из обычного ряда, что, видимо, происходит только раз в жизни, — некий сильнейший эмоциональный прорыв, родственный откровению. В душе ее открылось, как бы это сказать поубедительней, нечто вроде подземных или сокровенных глубинных ключей. Она стала писать, повинуясь проснувшемуся в ней голосу памяти, голосу рода Тарковских, наконец, голосу человека, долго молчавшего, но которому, как оказалось, было что сказать. Разве можно было представить ее тогда в Париже автором и составителем книг — заплаканную, убитую горем, да еще в окружении не всегда доброжелательных людей? Но она выстояла. Силы нашлись. Собрала книгу воспоминаний «О Тарковском», свидетельства-воспоминания большого количества людей. Это была первая книга об Андрее. Потом много ездила, изучала архивы, связанные с историей ее семьи. Цепко и легко схватывала суть, угадывая наиболее характерные черты деда, отца, брата, матери. Поэтому так интересны, необычны и убедительны ее «Осколки зеркала».

Встречи после похорон. Отар Иоселиани

…Те десять дней в Париже настолько были для меня

эмоционально сгущены, замешены на горе, на утрате, что это состояние серой густоты требовало какого-то выхода, какой-то разрядки. И находил я ее в разговорах об Андрее, в рассказах людей, связанных с ним в последнее время. Мне было дорого и интересно все, что имело к нему отношение, все, что эти люди знали об Андрее. Случай представился довольно скоро. Немецкий режиссер-документалист Эббо Демант еще при жизни Андрея задумал снять фильм о Тарковском, русском художнике в изгнании, нашел деньги, познакомил со своей идеей Тарковского, вместе с ним разрабатывал замысел фильма и совсем не предполагал, что будет продолжать съемку один. Через два дня после похорон он попросил Марину сказать несколько слов о брате. Съемка происходила на квартире режиссера Отара Иоселиани. Демант привлек к съемке и Отара. Интервью Иоселиани снималось при нас, и после съемки мы разговаривали с Старом об Андрее.

Он рассказывал много и о разном. Я начну с интервью во время съемки. Иоселиани говорил: «Когда Андрея спрашивали, почему он все же остался здесь, он отвечал: „Чтобы досадить им“. И все же это люди, которым нельзя досадить, которых абсолютно нельзя изменить».

Слова Иоселиани касаются самой болевой точки невозвращения. Порвать с Россией навсегда и остаться на Западе?! Тут уж услужливые «патриоты» подбрасывают: «предатель». Ведь слышали много раз, и в последнее время можно услышать. «Досадить» и остаться поработать на Западе вне рамок Госкино, как будто свет клином на нем сошелся?! А почему нет? Что тут плохого? Ведь работают же свободно и Иоселиани, и Кончаловский?!

«Боль, причиненная ему, боль утраты привычного окружения, среди которого он прожил пятьдесят лет, не была ни в коей мере связана с мечтой о жизни на Западе», — говорил Отар. Мудр как змей.

Через два года мы с Мариной и дочерью снова оказались в Париже. Встретились с Иоселиани и убедились, что этот грузин по-прежнему крепко пьет водку, хорошо разбирается в людях и снимает удивительные, ну просто гениальные картины. Уделил нам время. Посидели в ресторане на Елисейских Полях. Но дело не в Полях, с хорошим человеком и просто на скамейке сидеть приятно. А уж вспоминать о Тарковском — вещь замечательная. В этот раз Отар рассказал, как они с Андреем решили уединиться и поговорить по душам. Пошли в ресторан. Это было уже когда Андрей «остался». И вдруг видят жену Андрея. Она бегает вдоль окон ресторана и заглядывает в них, высматривает их, хотя

Андрей ясно попросил ее, чтобы не мешала их разговору с Отаром. Андрей уже пожил на Западе, уже были мысли об этой жизни. Нужна ему была эта русская задушевная беседа.

И тогда в интервью Иоселиани я «слышу» их разговор: «Правда, он испытал нечто вроде удовлетворения. Но он постоянно говорил мне, что здесь царит определенная примитивность мышления, мелкобуржуазный склад ума, которого он не переносит. Он становился все печальнее и в заключение сказал, что на земле нет рая и что человек рожден, чтобы быть несчастным. С самого начала он был осужден на несчастье, страдания и печаль».

Для подобных бесед посторонние лица не нужны. Да Лариса и не поняла бы, ведь она была в восторге от Запада, сбылась ее мечта. Но жена в данном случае — дело десятое. Важны уже какие-то итоги жизни, итоги довольно грустные, но из которых совсем не следует, что человек сломался или пожалел о принятом решении. Просто он попал в непривычную среду. Просто увидел обратную сторону Запада, где деньги решают все, столкнулся с проблемой чисто финансовой, которой у него не было в Союзе, — я говорю о деньгах на постановку фильмов. Но он полон планов — житейских, но главное, творческих. У него много идей, и дело теперь только в деньгах, в поисках продюсеров, которые согласились бы эти идеи осуществить. Приходится ждать. Необходимость писать гневные письма о том, что его травят и годами не дают работать, отпала. Здесь, на Западе, нужно уметь ждать. Ждать денег. Там травили, но деньги давали. Здесь превозносят, но денег нет.

Два друга — Андрей и Тонино

5 марта 1982 года Тарковский улетел в Италию для съемки «Ностальгии». Но начал он свою работу совсем с другого фильма. И начал двумя годами раньше. Тогда мы об этом не знали. Писать о режиссере, уехавшем снимать фильм за границу, было не принято, то есть запрещено, и надолго, «впредь до особого распоряжения». Это теперь мы можем взять с полки видеокассету и посмотреть. Я держу ее в руках, и кассета для меня — как свет погасшей звезды, дошедший до нас через многие годы. Банально, но ясно, кто будет спорить? Фильм называется «Время путешествия Андрея Тарковского и Тонино Гуэрры». На экране — телевизионный по производству, авторский по жанру и одновременно рекламный фильм. Так везде принято. Итальянскую публику нужно было готовить к появлению Тарковского в Италии. И уже название представляет зрителям

двух знаменитостей — итальянского поэта и сценариста и русского режиссера.

Авторов фильма здесь двое, они не расстаются ни в путешествии, ни на экране. Гуэрра показывает Андрею Италию, ее людей, жилища, демонстрирует приготовление пищи и саму трапезу. Тут и вкусная еда, и отличные типажи, и замечательная музыка. Мы видим в фильме старинные церкви и классические итальянские пейзажи. Эпизоды бытовые чередуются с разговорами об искусстве и жизни. Тонино Гуэрра представляет зрителю Тарковского, часто отходя на второй план и великодушно уступая гостю место на экране: это русский художник кино, познакомьтесь с его размышлениями об искусстве, о жизни и смерти, вглядитесь в его лицо, руки, пластику, манеру речи, послушайте, как он говорит. Фильм интересен отпечатком творческой личности Тарковского во всем — в характере размышлений, в монтаже, в знакомом тягучем ритме. В одном из эпизодов звучит потрясающая итальянская музыка в народном духе, которую так любил Андрей, отчего и эпизод становится простым и чувственным. А в общем, это проба «Ностальгии» и, как я уже упоминал, реклама будущего фильма. Андрей в фильме немногословен и сдержан. Сосредоточен в кадре, потому что идет съемка. Он следит за движением камеры, партнера — Тонино — одним словом, занимается работой.

Фильмы Донателлы Бальиво

Первый раз в своей жизни Андрей Тарковский выехал за «железный занавес» (за границу) не куда-нибудь, а в Италию, и не как турист, а как кинорежиссер, и вернулся оттуда не с каким-нибудь там ерундовым сувениром, а с главным призом Венецианского фестиваля — «Золотым львом Святого Марка». Было ему ровно тридцать лет. Год 1962-й.

Косматый «Золотой лев» — приз большого размера, в высоту примерно сантиметров двадцать пять, а может быть, и больше. Андрей и Вадим Юсов уже в Москве держали на руках тяжелого «Золотого льва», взвешивали его, как на базаре, подымали вверх и опускали вниз, как спортсмены гирю, и пытались понять, из чистого золота он или так, фуфло. Говорят, что у них были при этом серьезные лица. Даже аккуратно ковырнули пальцем — оказалась позолота. Заслюнили обратно. Было смешно и радостно, как в итальянских комедиях. Все равно — золото. Только «Золотого льва» быстро отобрали у Тарковского и спрятали в шкафу «Мосфильма».

А у судьбы свой закон: раз Италия понравилась (а кому она

может не понравиться, сразу, с ходу и на всю жизнь), то побываешь еще. Наверное, про закон судьбы я выдумал. Но Тарковский бывал потом в Италии неоднократно. И многое в его жизни оказалось связано с ней.

Как рассказывают друзья, самого Феллини учил, как нужно снимать фильмы, по-серьезному, по-тарковски, без всех этих хохмочек и загибов. Ну, как, например, снимает Микеланджело Антониони.

В Риме состоялось знакомство Тарковского с режиссером-документалистом Донателлой Бальиво. Донателла Бальиво — режиссер, продюсер и специалист по монтажу. С шестнадцати лет начала карьеру, сделав свой первый полнометражный фильм. В двадцать три организовала свою киностудию, став одним из первых молодых предпринимателей итальянского кино. Постоянно сотрудничала с итальянским телевидением РАИ в качестве режиссера и продюсера. В 1979 году сняла фильм о знаменитом греческом режиссере Теодорасе Ангелопулосе. В 1980 году — биографию не менее знаменитого французского драматурга Эжена Ионеско. Три интереснейших фильма — портреты американских кинозвезд: Марлона Брандо, Джеймса Дина, Монтгомери Клифта. Портреты Мерилин Монро. Одним словом, переснимала всех знаменитых американцев. Потом сериал «Звезды итальянского кино», более пятидесяти биографий: Альберто Сорди, Моника Витти, Клаудиа Кардинале, Вирна Лизи и Паоло Вийяджо. Фильмы об Альберто Латтуаде, Федерико Феллини, Пьер-Паоло Пазолини, Франко Дзефирелли, Бернардо Бертолуччи, Тото, Мауро Болоньини, Карло Лодовико Брагалье и Рафе Валлоне. Донателла хорошо знала фильмы Тарковского.

Еще в Москве переводчик Валерий Сировский учил Андрея итальянскому, но научила его языку именно Донателла Бальиво. Она привела в какую-то систему его начальные познания, учила упорно и научила-таки сносно говорить по-итальянски. Молодая, энергичная, образованная, талантливая, понимающая его с полуслова, эта женщина не могла не привлечь Андрея, чувствовавшего себя за границей особенно одиноким.

Мы и не предполагали встретиться с Донателлой, если бы не друзья в Италии, если бы не Московский международный кинофестиваль 2004 года, если бы не целых три фильма о Тарковском, которые Бальиво привезла в Москву.

Назывались они так:

«Кино — мозаика времени», 1982, 60 мин.

«Андрей Тарковский на съемках „Ностальгии“», 1983, 90 мин.

«Поэт кино — Андрей Тарковский», 1983, 65 мин.

Донателла остановилась у нас на несколько первых дней,

потом ко дню открытия фестиваля переселилась в гостиницу «Националь». Дома сидели до глубокой ночи и разговаривали на волапюке, на сборной солянке из европейских языков — на английском, французском, русском. Слава богу, в это время в доме была наша дочь Катя, владеющая английским и гораздо лучше немецким, да и Марина говорит худо-бедно на французском, как-никак редактор французского словаря. Досадно, что Донателла плохо говорит на этих языках, но взаимопонимание было полное. И Андрей объединял нас, и обстановка, и просто язык сердца.

Сильнейшим желанием Донателлы по приезде в Москву было желание съездить к дому Андрея на Щипок. Камера всегда при ней, профессиональная, хорошего качества. Видимо, Андрей рассказывал ей что-то важное об этом доме. Утром выпили чаю с вареньем, взяла она на плечи нелегкую свою камеру, и они с Мариной поехали на Щипок. Дальше спокойно рассказывать трудновато — не то что сердце останавливается, но что-то в этом роде. Возвращаются довольно скоро, у меня еще обед доваривается, и говорят: «Дом снесли!»

Застали последние усилия бульдозера на ровном, как зеркало, месте дома. Обе на удивление хорошо держатся. Камера все сняла, что можно и нужно, то есть ничего. Пустое место, да еще этот одинокий бульдозер ковшом, как клювом, подбирает последние остатки дома. Значит, начали сносить уже несколько дней назад. А мы ничего об этом не знали.

На стенде висит, рассказывает Марина, объявление, что на снесенном месте будет восстановлен дом Тарковского. Висит и рисунок будущего дома, типичный новодел, ничего общего не имеющий с оригиналом. Арендатор — ООО «Коммунальная техника».

Донателла и Марина потрясены. Обе бледные, но я не дал им возможности пускать слезы в тарелки и налил борща. И водки. Тогда дамы раскраснелись и стали снова рассказывать, как подошли к огороженной пустой территории и увидели лишь стальные балки с немецкой надписью «Крупп» (купеческий дом строился на века), которые воровато подгребал ковш бульдозера. Дворник, подметающий тротуар, сказал им, что припрятал неподалеку кирпичи от дома и небольшие балки. Мои дамы тоже принесли по одному хорошо сохранившемуся кирпичу…

24, 25, 26 июня в Музее кино в рамках фестиваля были показаны все три фильма Д. Бальиво. Все они интересны, сделаны высокопрофессионально, и все-таки главная их ценность — летописная. Живой человек на экране рассказывает о своей жизни и работе.

В Советском Союзе Тарковского не снимали ни на пленку, ни по телевидению. Лишь в начале творческого пути, когда за ним не числилось никакой ереси — жестокости, «нелюбви» к русскому народу и прочих надуманных грехов, — нашей однокурснице Дине Мусатовой заказали снять небольшой документальный фильм под названием «Три Андрея» — Тарковский, Кончаловский, Солоницын, играющий Андрея Рублева. Фильм чудесный. Прекрасны в нем все трое — молодые, красивые, полные надежд.

Да, еще в начале работы над фильмом «Андрей Рублев» был снят репортаж о его съемках. А дальше начались гонения, и — уже ни одного кадра не снято, как будто человека и не было на свете. Фотографий, правда, много — в кино в каждой киногруппе был и есть, слава богу, фотограф.

Ценность фильмов Донателлы Бальиво в том, что в течение трех с половиною часов ты можешь видеть режиссера «живьем», как и должно быть в документальном кино. В одном случае он дает пространное и глубокое интервью о жизни и творчестве («Поэт кино — Андрей Тарковский»), в другом мы присутствуем при съемках «Ностальгии», в третьем — видим Тарковского, читающего лекцию студентам и отвечающего на вопросы из зала. Два из трех фильмов представляют Тарковского говорящим по-русски, монтаж настолько чист, что ни одна иноязычная реплика не «наступает» на русскую речь. Режиссер намеренно хотела «сохранить эту речь навсегда», предназначив ее для русской аудитории. Фильмы эти очень простые, ясные, чистые, как лесная речка или горный ручей. К сожалению, пока ни один из них не куплен в России.

Донателла рассказывает, что очень было интересно следить за внутренним состоянием Тарковского. На него благотворно действовала новая среда, новые, видимо, приятные люди. Он прекрасно себя чувствовал, говорил, что жизнь хороша и по-прежнему загадочна. И мысли или осмысление прошлого вдруг становятся ясными, как на ладони. Осознан жизненный творческий путь. Снято пять прекрасных фильмов: «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер». Написана изумительная книга «Запечатленное время» о том же кино, в очень зрелом и личном понимании его теории и практики.

О кино Андрей говорит свободно и легко. Я подумал, что так часто бывает: легко дышится, оттого что день хороший, солнечный, может быть, с режиссером установились хорошие отношения, может даже, Донателла нравится ему. Я понял, что они нашли контакт друг с другом, и беседа в фильме «Поэт

кино — Андрей Тарковский» течет непринужденно. Это имеет большое значение. Пожалуй, еще никогда в документальном кино мы не видели такого раскрепощенного, свободного Андрея Тарковского, расположенного к беседе о смысле своего искусства, о своей жизни, характере, детстве. И все предельно естественно и откровенно, что нечасто с ним бывает. Нет закрытости, иронии, речи нет о враждебном мире. Под солнцем, среди деревьев, у ручья — разговор идет непосредственный и искренний, и видно, что Тарковский счастлив.

Кстати, фильм этот имеет посвящение — «Великому русскому живущему поэту — Арсению Тарковскому».

Донателла задает Тарковскому разные вопросы, например о счастье. Тарковский отвечает: «Этот мир — не место для счастья. Мир создан не для того, чтобы быть счастливым, а для того, чтобы бороться. Добро и зло внутри нас должны бороться, чтобы добро побеждало зло и тем самым мы развивались духовно». Этот постулат он повторяет давно. Часто говорил и писал об этом и в Союзе, и за границей и часто не находил понимания в аудитории, особенно в молодой и мало «продвинутой».

Вспоминает о детстве: «В детстве у меня был характер какой-то растительный. Я больше чувствовал и ощущал, чем мыслил. Я воспринимал всю жизнь, что была предо мной, во всей ее полноте, все было возможно и выполнимо. Ощущение детства ушло… Или нет?.. Я не знаю. Видимо, нет. Иначе я ничего не смог бы сделать».

Режиссер спрашивает: «Каковы были первые впечатления от кино? И вообще, и когда учились этому искусству в институте».

Тарковский отвечает: «Эти первые мои впечатления были… странные. Я никогда не понимал, что такое кино, и не чувствовал этого совершенно, видимо не испытывал к этому никакого призвания. (Не правда ли, все наши сокурсники удивились бы этим словам? — А. Г.) Я чувствовал, что меня учат какой-то профессии, что в этом есть какой-то фокус, технический, в этой профессии… но что при помощи кино можно выражать себя, как при помощи поэзии, музыки, литературы, — у меня не было такого чувства. Более того, я делал свою первую картину „Иваново детство“ и, по существу, не знал, что такое режиссура. Это был поиск, так сказать, совершенно ощупью, то есть я пробивался, и искал, и находил для себя какие-то моменты соприкосновения с поэзией. И после этой картины я почувствовал, что при помощи такого кино можно соприкасаться с духовными субстанциями моей собственной души.

И поэтому для меня, так сказать, этот опыт с „Ивановым детством“ был чрезвычайно важным… ни на что не похожим. До

этого я совершенно не представлял себе, что такое кино. Кстати, я и сейчас не уверен, что я знаю, что это такое. Мне кажется, что это самая огромная тайна. Впрочем, как и всякое искусство».

В другом эпизоде фильма Андрей говорит: «В наше время кино зависит от денег — самое несчастное из искусств. Фильмами торгуют, как сигаретами, жвачкой. Хорошее кино хорошо продается. Абсурд.

Высокое поэтическое мастерство плохо продается. Налицо конфликт между духовным развитием человека и его материальным, технологическим развитием. В этом драма, приближающая нас к грани уничтожения».

Еще несколько размышлений: «Я склонен относиться к миру эмоционально, созерцательно, ощущать его как животное, как ребенок, а не размышлять и делать выводы». «Вы меня спрашиваете, тягощусь ли я одиночеством? Нет. Люди должны уметь находиться в одиночестве, должны уметь быть в ладу с самим собой. Не скучать с самим собой. Современная молодежь не умеет находиться в одиночестве. Она агрессивна, и это опасно с нравственной точки зрения».

Вопрос: Как ты относишься к своей стране?

— Я очень люблю свою страну, скучаю по родным местам… деревне, где у меня есть дом, люблю свою землю, которую я называю своей родиной.

Вопрос: В твоих фильмах часто используется вода, в разном состоянии. Что ты можешь сказать об этом?

— Вода, речка, ручей — мне много говорят. Вода сама по себе прекрасна и необходима для жизни. Хотя море — тоже вода, но море чуждо моему внутреннему миру. В нем слишком много однообразного пространства. Речка небольшая мне нравится больше. Она милее моему чувству пространства. Моему сознанию ближе микромиры, чем макромиры, эти огромные неохватности. Японцы в своей маленькой по размерам стране по-иному относятся к пространству, природе. Они любят свои маленькие сады, малые, любимые миры. И мне давно нравится малое, маленькая речка милее мне. Вода… движение… глубина отражения — не мыслю себе фильма без воды.

Вопрос: Какие тяжелые испытания в жизни приходилось тебе переносить?

— Мне в жизни приходилось голодать, по-настоящему. Это физически унизительное чувство. И оно учит нас быть сострадательным к людям.

Вопрос: Как ты относишься к богатству?

— Богатство (для меня) не означает ничего особенного, специального. Богатство — вещь относительная. Оно как-то… В

конечном счете человек становится скупым. И начинает ему служить.

Я спросил Донателлу, согласна ли она с рассуждениями Тарковского о богатстве.

Она рассмеялась и сказала, что знает людей и скупых, и щедрых, но без денег жить вообще нельзя. Надо всегда иметь деньги хотя бы на такси.

«Ностальгия». Фильм о фильме

В фильме «Андрей Тарковский на съемках „Ностальгии“» зритель как бы со стороны видит саму съемку фильма «Ностальгия», его кухню, так сказать изнанку съемочного процесса. На глазах зрителя создаются туманы, льются дожди, вылетает из высокой трубы специально приготовленный состав, который на экране выгладит падающим снегом — тем самым незабываемым снегом в финале «Ностальгии». Вспоминаете этот последний кадр фильма? На длинном отъезде камеры угадываем русский дом, вписанный в старинный итальянский собор, подобно тому как русская культура вписана в контекст европейской культуры, и русская старинная песня-плач смешивается с итальянской классической музыкой.

А начинается фильм Бальиво с суеты на съемочной площадке, с голоса, дающего указания на итальянском языке, и угадываешь голос Тарковского. «Ого! — думаешь. — Вон уж как разговорился на итальянском!

Молодец!» Вот он и в кадре, продолжает давать свои итальянские указания. Одет, как всегда, элегантно, в какой-то модной шляпе-панаме. После обстоятельных и эмоциональных требований неожиданно переходит на русский, четко и спокойно заканчивает: «Запомните раз и навсегда!»

…В кадре спорят, где ставить машину. Подходит Андрей: «Не так стала машина» — и точно показывает, в каком месте ей нужно стать. Слышно итальянское объяснение, на которое Андрей решительно возражает: «Нет, это не пять сантиметров». Затем дотошно следит за тем, как его поняли, куда поставили машину, и иронично заключает: «Ну вот, хорошо. И часа не прошло, как машина готова».

На следующий день снимается эпизод «Русская деревня — воспоминание». Не получается опять — теперь с задымлением оврагов, чтобы добиться эффекта тумана. Тарковский возмущается потерей времени. Кстати, на нем уже другая шляпа. «Я двадцать лет работаю в кино. Условия работы у вас хорошие, но все слишком спокойно! Слишком спокойно!»

На самом деле все стараются. Видно, что к нему относятся с большим уважением, как к мэтру, знаменитости. Камера хочет подсмотреть, уловить «тайну тайн» — репетиционный метод Тарковского, это главное. Приемы его разнообразны и всегда зависят от конкретного актера и обстоятельств. Если это четырнадцатилетний мальчик Коля Бурляев, которого нужно постоянно «держать в страхе», «в нервности», как это было на «Ивановом детстве», — одна задача. И совсем другая — работать с профессионалами: Олегом Янковским, Эрландом Юсефсоном. С ними, многоопытными, проще, с Олегом в особенности — язык один. С Эрландом сложнее. Не только из-за двойного перевода с русского на итальянский — с итальянского на английский. Эрланд — актер школы Ингмара Бергмана, с особой стилистикой, особой формой существования в кадре. Юсефсону нужно сесть сюда и повернуть голову налево в определенное положение. И каждый раз во время репетиции актер как автомат исполняет все заданные движения. В конце концов Тарковский точнейшим образом, в кратких словах объясняет, почему это нужно, что это за сцена, какой в ней смысл. Видно, что Юсефсон благодарен за объяснения. В сцене перед зеркалом Андрей показывает, как нужно стоять, в каком ритме жить, как жевать корку хлеба. Юсефсон повторяет все это с глубочайшим терпением. А потом мы видим уже этот кадр вошедшим в картину — в нем все другое, преображенное, поднятое на высоту замысла, о котором и не подозревалось во время репетиции.

Далее — съемка знаменитой сцены со свечой, когда группа сопровождает проход Янковского. Все медленно двигаются по дну бассейна в резиновых сапогах, несут провода, микрофон, плавно везут камеру на рельсах. Идет Янковский, и чуть отступя — Тарковский, в них сейчас главный нерв. Все это длится долго. Наконец съемка заканчивается. Снят единственный дубль, второго снимать не нужно: техника надежна, да и репетиций было много — лучше не будет. И действительно, вышло гениально. Вся выразительность сцены, кроме ее придумки, состоит еще в том, что снято одним куском, одним кадром, а это — фирменный знак стиля Тарковского.

Донателла Бальиво сняла и вмонтировала в фильм несколько интервью с основными его участниками: сценаристом Тонино Гуэррой, с главными актерами, оператором, художником.

Янковскому пришлось долго ждать начала съемок. Вынужденное положение туриста довело его до ощущения потери своей личности. И это было страшно, но сразу исчезло, едва начались съемки, рассказывает в кадре Янковский. Моменты общения у них с Тарковским на съемочной площадке очень

короткие и забавные: о чем-то пошепчутся, посмеются, Андрей хлопнет его по плечу и уходит в уверенности, что Янковский все сделает хорошо.

Домициана Джордано рассказывает, что испытывала, наоборот, «невольный страх перед авторитетом всемирной знаменитости». Понимание и контакт пришли не сразу. А когда пришли, стало легче. В фильме мы видим репетицию сцены в гостиничном номере, когда героиня пытается разобраться в своих отношениях с русским. Тарковский очень уверенно, убежденно говорит актрисе: «Защищайся! Раздави его! А сейчас — ты жертва! И не смейся! Смехом ты разрушаешь свое состояние. Все всерьез. Если смех, то такой, — режиссер делает выразительный жест рукой, со сжатым кулаком, — до него нужно дорасти! Нужно быть искренней. Делать глубоко, с болью!»

Потом интонация фильма меняется. Объявляется перерыв на обед. Мы вдруг видим совершенно других людей, сидящих прямо на земле вдоль каменной стены, медленно разворачивающих свертки с едой, усталых и устало, как-то некрасиво жующих. Рядом собака грызет кость даже с большим удовольствием. Нелегок труд этих киношников.

«Герой моего фильма — русский»

Еще один фильм Д. Бальиво о Тарковском называется «Кино — мозаика времени».

На экране Тарковский читает лекцию молодым студентам киношколы и молодежи, интересующейся кино. Просторный зал переполнен публикой. Это молодые продюсеры, режиссеры. Узнаем Микеланджело Антониони. Тарковский слегка волнуется, но умело скрывает свое состояние.

В первой части лекции говорит о взаимовлияниях в среде кинематографистов.

«Мы не живем в безвоздушном пространстве, давно и в разных странах работают коллеги, и влияния не избежать. Что такое для меня влияние? Влияние — это предпочтение среды, выбор ближнего круга художников, в котором чувствуешь себя как в своей тарелке. И не больше. Я не пытаюсь им подражать. Задача — найти свой язык. И если я замечаю, что какой-то мой кадр похож на чей-то, то я изменяю решение. Ну вот, например, в картине „Зеркало“, в сцене „Сережки“, где в кадре снимаются две женщины, одна продающая серьги, другая покупающая и примеривающая их перед камерой, как перед зеркалом, а мальчик за ними наблюдает, я почувствовал, что кадр по решению напоминает кадр Бергмана, и я оставил так, послав сознательно

привет, цитату Бергману».

Далее Тарковский касается многих важных практических и теоретических вопросов, уже знакомых его поколению, высказанных в статьях, в книге «Запечатленное время», отрывки из которой были опубликованы в журнале «Искусство кино». В частности, он делит художников кино на тех, кто воссоздает мир, в котором он живет, и тех, кто создает свой собственный мир. Таких кинохудожников он называет поэтами, к ним относит Брессона, Довженко, Бергмана, Бунюэля, Мидзогути, Куросаву.

Место кино в искусстве Тарковский тоже определяет по-своему. «Кино — это не фотография, не живопись. По глубине и тонкости проникновения во внутренний мир человека я ставлю его в один ряд с музыкой и поэзией, где-то посередине».

Очень интересно говорит Тарковский о современном кризисе кино. Кризис постоянно присутствует в кино и сопровождает все его развитие. Это хорошо, правильно, чтобы художник не успокаивался. Нужно все время напряженно искать, осмыслять язык, обновлять приемы, то есть постоянно творить. Искусство только и может жить, находясь в постоянном кризисе, — таков лейтмотив этой темы в изложении Тарковского.

Творчество интересно и само по себе. Ему в нем «нравится больше всего сам процесс сочинения, придумывания самого фильма, запись придуманного, мизансцены. Интересны поиски мест съемок будущего фильма. Съемочный момент — наименее интересный. Потому что уже все придумано, изобретено. Тебе нужно только реализовать, и это есть самый скучный момент».

Затем Андрей предлагает посмотреть несколько отрывков из фильмов, наиболее им ценимых. Это похоже на мастер-класс и интересно молодым кинематографистам. Сначала два отрывка из фильма Акиры Куросавы «Семь самураев». Первый — сцена ожидания боя и страх, сопутствующий этому ожиданию. Тарковский обращает наше внимание на то, как это делает Куросава. Один из персонажей — молодой самурай — лежит на земле. Вокруг его головы — цветы. Слышится звук приближающейся вражеской конницы. Цветы дрожат, и все сильнее по мере приближения конницы. Дрожащие цветы выражают страх молодого крестьянина.

В следующей сцене — рукопашной схватке под дождем, в грязи — зритель видит смерть одного из воинов, его играет Тосиро Мифунэ. Когда сраженный Мифунэ падает на землю — дождь смывает с тела убитого грязь, тело становится абсолютно белым. Эта белизна смерти всегда притягивала Андрея, он об этом не раз говорил.

Затем последовал отрывок из фильма Бунюэля «Назарин»:

раненая женщина-проститутка хочет напиться, подползает к столу, на котором стоит кувшин с водой. Неловким движением сваливает кувшин на пол, и вода разливается. Тогда женщина подползает к другому столику, где стоит блюдо с темной, грязной водой, в котором, возможно, мыли посуду, и делает несколько жадных глотков.

Последний отрывок: на экране финальная сцена фильма Антониони «Ночь».

Тарковский объясняет зрителям особенности этой сцены, где муж и жена, долго живущие в браке, исчерпали свои взаимоотношения. Андрей, улыбаясь, приводит в пример слова своей знакомой, сказавшей, что если люди живут вместе пять лет, то это уже кровосмешение. Исполнители ролей — знаменитые актеры: жена — Жанна Моро, муж — Марчелло Мастроянни.

Жанна Моро достает из сумочки письмо и читает вслух. Письмо замечательно само по себе, полно волшебного любовного чувства. С волнением слушает чтение муж и в конце спрашивает, кто написал такое чудесное письмо. «Ты», — отвечает ему жена…

«Это мои вкусы, мои любимые режиссеры, это круг моего чтения. Перед каждой новой картиной я пересматриваю эти фильмы для вдохновения, а не для повторения», — говорит Тарковский.

В конце встречи Тарковский соглашается отвечать на вопросы и просит, чтобы они были связаны только с искусством.

Один из зрителей спрашивает, почему Тарковский так критикует итальянскую организацию работы в кино и почему он, оторвавшись от родины, не боится потерять силы, питающие русского художника, как они питали Михаила Булгакова.

Тарковский отвечает на первый вопрос так: во времена великого итальянского кино продюсеры были идейными сообщниками режиссеров, в случае нехватки денег, как и члены группы, продавали свои маленькие кафе, бары и отдавали деньги на окончание фильма. Теперь по-другому, он получает информацию от своих же итальянских друзей. К счастью, сам он работает в хороших условиях, а если и столкнется с трудностями — жаловаться не будет. «Надо же, в конце концов, все попробовать», — с улыбкой и под аплодисменты зала заканчивает он.

Вопросу о разрыве с родиной Тарковский удивился: «Герой моего фильма — русский, действие картины происходит в Италии. О каком разрыве вы говорите?» Ответ был убедительным, Тарковский и его удивление — искренним. Кто же знал, что вопрос будет иметь столь драматическое продолжение, что и врагу не пожелаешь. Вряд ли Тарковский предполагал

приближение грандиозного скандала и той драмы, которая его ожидает.

Каннский скандал

В мае 1984 года Италия выставляет «Ностальгию» на Каннский фестиваль с расчетом на Гран-при. Фестиваль заканчивался, и тут разгорелся скандал. Жюри награждает Тарковского лишь утешительным призом за вклад в киноискусство вместе с французским режиссером Робером Брессоном. Вручение премий снято на пленку, одна из записей у меня есть. И когда я просматриваю ее, то не перестаю удивляться шуткам судьбы. Долгие годы Тарковский поклонялся именно Брессону, восхищаясь простотой формы и глубиной мысли его фильмов: «Дневник сельского священника», «Мушетт», «Случайно, Бальтазар» и других. И вот суждено же было заочному ученику первый раз в жизни встретиться с учителем на сцене, чтобы получить приз, разделенный пополам! Андрей был возмущен распределением наград и обвиняет в этом Сергея Бондарчука, бывшего членом жюри фестиваля от советской стороны: якобы тот выступил против присуждения «Ностальгии» главной премии. Тарковский с негодованием пишет об этом в письме к Ф. Т. Ермашу, об этом же говорит в многочисленных интервью, в документальном фильме режиссера Бальиво, пишет в дневнике.

Премию вручал знаменитый американский режиссер, автор «Гражданина Кейна» Орсон Уэллс На сцену слева из-за кулис вышел Брессон, элегантный старик с копной седых волос, принял приз и пожал руку Уэллсу с достоинством, не тяжеловесным и значительным, а легким и изящным. После появился Андрей, вышел вторым, и уже по походке чувствовалось, что этим недоволен. Взял награду. Брессон с приветливостью протянул руку Андрею, но тот нервно закрутился на месте. Рукопожатие не состоялось… Неловкая сцена, которую неловко смотреть, если не догадываться, не понимать, не знать душевного состояния Андрея в этот момент его жизни.

Только позже, через два года, в Париже состоялись дружеские и уважительные встречи с Брессоном. С нежностью и любовью пишет о них в дневнике уже больной Андрей.

Миланская конференция

А вот после каннского скандала и драма — миланская конференция 4 июля 1984 года, где Тарковский отказался возвращаться на родину. «Невозвращенец» — страшное слово

семидесятых-восьмидесятых годов. На конференции присутствовала европейская пресса, телевидение.

Эббо Демант снял это интервью и использовал в своем фильме. Я много раз смотрел сцену этой конференции, такой драматичной, такой волнующей, что невозможно без сострадания и какого-то ужаса видеть трясущиеся руки Андрея, его нервное, потерянное и растерянное лицо. Временами он останавливался, потому что ему трудно было говорить, и тогда в молчании обращал напряженный и какой-то затравленный взгляд к присутствующим, ища у них понимания своего насильственного и безвыходного положения. Хотя заранее было решено, что он не вернется, для того и собрана конференция, но сказать все это вслух, выговорить эти слова оказалось невозможно трудно. Слушать Андрея было совершенно невыносимо для понимающих русский язык. А там были понимающие — и Юрий Любимов, и Мстислав Ростропович, и Владимир Максимов, и другие. Даже они не предполагали такого состояния Тарковского во время объявления своего решения, может быть совершенно рокового, возможно и спровоцировавшего рак легких. Конференцию организовал ныне покойный Владимир Максимов. По его словам, он предупреждал Андрея о тяжелой участи эмигранта, об изменении его статуса: «Поменяется все, друзья станут врагами».

Последствия были самыми ужасными. По моему личному мнению, они привели Тарковского к глубочайшему стрессу и печальному концу.

Эббо Демант и доктор Вернер

Знакомство с Эббо Демантом, состоявшееся после похорон Андрея в Париже, имело продолжение. Летом 1987 года он приехал в Москву, чтобы заканчивать фильм, и я отвез его на места съемки «Зеркала» в Тучково, потом, по его просьбе, в Переделкино.

Тогда Эббо Демант много рассказывал об Андрее. По его совету Андрей после первого курса химиотерапии в больнице Сарсель под Парижем отправился в Германию, в город Эшельбронн, в антропософскую клинику в двадцати километрах от Баден-Бадена. Андрей давно интересовался учением антропософа Рудольфа Штайнера и даже замышлял фильм о нем.

В московском музее Андрея Белого на Арбате можно прочесть некролог умершему в 1934 году Андрею Белому, подписанный Л. Каменевым, Б. Пильняком, Б. Пастернаком, где упоминаются идеологические просчеты А. Белого, такие, как увлечение мракобесом Р. Штайнером. Автор текста — известный партийный

деятель Л. Каменев. С тех времен фигура доктора Штайнера советскими культурологами не упоминалась.

Совет, данный Демантом из самых добрых побуждений, не принес пользы Андрею. Уверовав в волшебную силу природы, человеческого организма, он пошел босиком по росистой траве, естественно (ведь здоровье было ослаблено), простудился и заболел крупозным воспалением легких.

В клинике Андрей жил один. Жена привезла его и больше ни разу там не появлялась. О Ларисе Павловне Эббо Демант спокойно говорить не может. Участвуя в кинофестивале в Штутгарте весной 2000 года, Демант со сцены с возмущением рассказывал, как вскоре после смерти режиссера он приехал в Париж, чтобы познакомиться с дневниками Андрея. Лариса Павловна на его глазах вырывала из «Мартиролога» — Андреева дневника — неугодные ей страницы и рвала на мелкие кусочки.

В Эшельбронн к Андрею никто не приезжал, кроме Деманта и монтажера «Жертвоприношения» Михала Лещиловского. Андрей с Демантом много беседовали. Тарковский говорил, что природа Шварцвальда абсолютно совпадает с представлениями, которые у него были, когда он писал сценарий «Гофманианы».

Говорили они и о самом Гофмане, о поэтах-романтиках, его современниках.

Эббо рассказывал Андрею о Германии, пытался передать ему ее дух, историю, рассказывал и о Баден-Бадене как о культурном центре Юго-Западной Германии. Хоть Андрей и бывал раньше в Западном Берлине, о Германии он знал мало. В разговорах, и это с сожалением отмечал Демант, они выяснили, что обладают противоположной информацией и о Германии, и о Советском Союзе, и о многом другом. Однако я понял, что Демант был человеком, вызывающим у Андрея доверие. Да иначе и быть не могло: фильм о русском режиссере в изгнании замышлялся Демантом в соавторстве с Тарковским. После смерти Андрея его жена настаивала на том, чтобы заканчивать фильм и монтаж в качестве сорежиссера Деманта. Разумеется, ее прежде всего интересовали права на будущий фильм. Но фильмы делают профессионалы, а Эббо Демант — настоящий профессионал, и сотрудничество с таким человеком, как Лариса Павловна, принципиально исключалось.

В беседах в Эшельбронне Андрей делился с Эббо мыслями о взаимоотношениях человека и природы, говоря о каком-то особом характере и свойстве самой природы, ее способности воздействовать на душу человека. Рассуждения эти понятны тем, кто знает и любит фильмы Тарковского.

О дружеском отношении Андрея к Деманту свидетельствует

памятный подарок — рисунок Андрея: дерево и под ним — могила с православным крестом, загадочный глаз в корнях дерева и фигура летящего в небе ангела. Еще по институту мне были хорошо знакомы его рисунки, или резко авангардистские — автопортреты, или лирические, вроде света вечернего фонаря среди голых ветвей осеннего дерева. Рисунок этот до сих пор украшает папку с раскадровкой «Убийц», нашей первой совместной работы. Невыносимо грустно сопоставление этих рисунков с предсмертным рисунком Андрея.

Встречи с людьми, знавшими Андрея при жизни, были особенно важны для нас, разлученных с ним в последние годы его жизни.

В 2001 году к нам в Москву приехал бывший главный врач клиники в Эшельбронне, лечащий врач Андрея доктор Ганс Вернер. Он много лет пытался разыскать Марину и наконец нашел ее адрес. Они встретились. Его рассказ дополнил и углубил рассказы Эббо Деманта об этом периоде жизни Андрея.

Доктор Вернер говорил о замкнутости, одиночестве своего пациента. Доктор как психолог почувствовал в его поведении некоторую отчужденность. Не способствовало их сближению и отсутствие общего языка. После некоторого размышления доктор принес в палату икону Богородицы, привезенную из России его покойным другом, и повесил над кроватью Андрея. Лед отчужденности растаял, больной открылся для контакта.

Врач, через руки которого прошли тысячи пациентов, был потрясен встречей с Тарковским. Несмотря на языковой барьер (им помогала в общении знающая русский язык медсестра), он сумел понять, что Андрей глубоко страдает от разлуки с родиной. Он также почувствовал глубокую религиозность Андрея.

«В нем жило трагическое и великое. И то, что отличает русскую сущность, — идея Воскресения». Так доктор-русофил, последователь учения Штайнера и поклонник поэзии Рильке, определил состояние души русского больного[20].

Семь самураев

В 1995 году Берлин торжественно отмечал 100-летие рождения кино. Организаторы выставки, Фонд немецкой кинематеки, достали несметные деньги на устройство роскошной выставки. Вклад немецкого кино, особенно экспрессионизма, в лице Фрица Ланга, Фридриха Вильгельма Мурнау, Георга Вильгельма Пабста и других известных на весь мир мастеров действительно уникален и велик. Все в целом — и идея, и дизайн выставки — демонстрировало новую Германию, гордившуюся

своими историческими и современными достижениями. Берлин снова претендовал на звание столицы Европы.

Уникальная выставка была устроена в помещении Мартин Гропиус-Бау. Некоторую пикантность составляло ближайшее соседство: в пятистах метрах от музея находились развалины рейхсканцелярии с бункером, в котором отравился Гитлер с Евой Браун. Контраст такого соседства волновал приглашенных москвичей, то есть нас с Мариной.

А с приглашением дело было так. Позвонили из Берлина, из немецкой кинематеки, и спросили, нет ли у нас рисунков или живописных работ Тарковского для выставки, посвященной столетию кино. С последующим, разумеется, возвратом. И сколько мы хотим денег за это дело? Я был дома один и сказал, что хотелось бы повидать выставку, если это возможно, а денег брать за Андреевы вещи мы не можем. Тогда они быстро прислали приглашения и билеты. Поселили в гостинице «Антарес», напротив Мартин Гропиус-Бау. Привезли мы, как и обещали, несколько пейзажей молодого Андрея.

От гостиницы «Антарес» рейхсканцелярия была еще ближе. Но не тень Гитлера, об этом не могло быть и речи, а великая Марлен Дитрих царила на выставке.

Знаменитая актриса, может быть и вопреки желанию, наконец-то вернулась в Германию. Выставку открывал ее громадный, до потолка, портрет, установленный в центральном холле. Кроме портретов посетители увидели роскошный гардероб актрисы, купленный в Америке немецкой стороной за два миллиона дойчмарок. Он включал и знаменитое эстрадное платье, на которое цеплялись на крючках искусственные жемчужные подвески, царственным жестом разбрасываемые в зрительный зал щедрой рукой Марлен после каждого концерта. Был там макет вагона со стоящей на площадке фигурой Марлен Дитрих из знаменитого американского фильма «Шанхайский экспресс» и много чего другого.

Было много гостей — мировых знаменитостей, куча приемов, банкетов. Поездки в Бабельсберг, на бывшую киностудию УФА, она же при ГДР — ДЕФА. На ДЕФА работали наши немецкие сокурсники: Хельмут Дзюба, оператор Хорст Хардт и многие другие. В это время студия была уже фактически куплена американцами и западными немцами. В редких павильонах снимали французы или бельгийцы; в основном здании был устроен новый — на американский лад — киномузей. Если в Берлине на выставке высилась фигура Марлен Дитрих, то на преображенной киностудии громадный Кинг-Конг угрожающе двигался по еще не освоенным пространствам.

Наконец состоялось торжественное открытие выставки. Именитые гости — шведка Харриет Андерсон и еще кто-то из звезд на чистейшем немецком языке говорили положенные слова, затем пригласили осмотреть экспозиции на трех этажах.

Там-то, на втором этаже в зале № 20, мы увидели нечто интересное. Табличка «САМУРАЙ» привлекла наше внимание. Сотрудники музея сказали нам: здесь выставка рассказывает о Тарковском. И вообще о самураях. «Самураи?» — удивились мы. В зале № 20 были сделаны три выгородки, три небольших, считай, круглых зальчика, один радом с другим. Именно этот отдел выставки и назывался «Самурай». На стене слева висело пояснение к экспозиции:

«Самурай как мифическое понятие обладает политическим, культурным и моральным свойствами: Самурай — это Гуру и Нинья. Самурай — это воплощение Долга и Доброты, Милосердия и Мягкости. „Самурай“ здесь — метафора авторского кино. К сожалению, сегодня коммерческое кино тоже использует это понятие».

Далее следовал список «семи самураев»-режиссеров, с пояснениями.

Акира Куросава — самурай. Орсон Уэллс — гений. Андрей Тарковский — интроверт. Жан Люк Годар — интеллектуал. Фрэнсис Коппола — одержимый. Райнер Вернер Фассбиндер — бурш[21].

Седьмым был Жан Пьер Мельвиль, французский режиссер, автор фильма «Самурай» (1967). Вот его высказывание, оно тут же, радом:

«Нет большего одиночества, чем у самурая, больше только у тигра в джунглях».

Для профессионалов и любителей кино фамилии этих режиссеров более чем известны. Это культовые фигуры мирового кино, отобранные авторами выставки.

Чтобы расширить представление об их облике, их творческих портретах, устроители показали предметы реквизита некоторых фильмов, костюмы, их живопись, рисунки, представили отдельные теоретические статьи, манифесты и прочее — символы многогранности их творчества. Так были представлены на выставке, посвященной столетию кино, семь самых благородных, бесстрашных и жертвенных фигур мирового кино шестидесятых — девяностых годов.

Несмотря на то что «самураев» представили в малых выгородках зала № 20, сам зал миновать не мог никто. Он оказался достаточно интересным. Во-первых, в силу модного минимализма оформления, а во-вторых, в силу неожиданного и

оригинального выбора самих имен.

Многие останавливались и размышляли над текстом представления, уходили и возвращались вновь. Давайте и мы остановимся и прочтем текст еще раз:

«Самурай как мифическое понятие обладает политическим, культурным и моральным свойствами: Самурай — это Гуру и Нинья. Самурай — это воплощение Долга и Доброты, Милосердия и Мягкости. „Самурай“ — метафора авторского кино».

Повторю и список: Акира Куросава — самурай. Орсон Уэллс — гений. Андрей Тарковский — интроверт. Жан Люк Годар — интеллектуал. Фрэнсис Коппола — одержимый. Райнер Вернер Фассбиндер — бурш. Жан Пьер Мельвиль.

Мельвилю как никому близок образ самурая. Известно, что режиссер испытал сильное влияние американского гангстерского кино в нескольких своих фильмах, и в фильме «Самурай», может быть, ярче всего. В отличие от американцев, Мельвилю ближе психологическая, внутренняя сторона мира своих героев, чем сюжетная. Его «благородные» преступники — Лино Вентура и Ален Делон — не способны найти точки соприкосновения с обществом честных людей, а иногда и с себе подобными. Атмосфера абсолютного одиночества души героя — центральная тема, она же и метафора европейской души того времени.

Семь самураев мирового кино… Вряд ли следует сразу примерять к ним маски одиночества, непонятости или изолированности. Особенно странны были бы такие маски на лицах динамичных американцев Уэллса и Копполы.

Но мир кино — жестокий мир. Человек-одиночка обязан выстоять в бою. Это дело его чести и долга. Самурай в силу закона бусидо скорее погибнет, чем нарушит святые установления. Тарковскому пришлось много бороться, но не изменить Долгу и Чести. Не заставил его Ермаш, председатель Госкино, вырезать сцены ни в «Андрее Рублеве», ни в «Зеркале», ни в других фильмах. Не сломали Тарковского, а уж какая сила была у советского государства. Тарковский жил в стране, где проповедовалось добро с кулаками. Его же герои защищали Добро христианским Милосердием. Вспомним Сталкера — воплощение Долга и Доброты, Милосердия и Мягкости. Герои Тарковского, начиная с Ивана из «Иванова детства» и кончая Александром из «Жертвоприношения», готовы к жертве…

Так думалось мне, когда я шел по улицам парадного и имперского Берлина, мимо разрушенной стены, которая так угнетала когда-то Андрея.

Фридрих Горенштейн

От гостиницы недалеко до известной Курфюрстендамм — бывшего центра Западного Берлина, и пока шли к ней, увидели вышедших на работу проституток в ярких тряпках, еще одно дополнительное впечатление насыщенного дня. Днем мы были на Унтер-ден-Линден, погуляли под липами, задержались у Университета Гумбольдта, по дороге к рейхстагу шли мимо лавок с советскими сувенирами: фуражки с пятиконечными звездами, боевыми наградными знаками и орденами — от ордена Ленина и до медалей «За взятие Берлина». Наконец — Бранденбургские ворота и новый, блестящий, отреставрированный рейхстаг, напичканный суперосвещением, подсветкой крыши, компьютерной техникой и всем последним хайтеком.

Фридрих Горенштейн не ходил на выставку. Может, у него не было в тот момент настроения, а скорее всего, для него посещение выставки отдавало светской суетой. Фридрих был ядовитым человеком и сказал, что пойдет на выставку в Париже, в следующем, 1996 году, ведь братья Люмьер изобрели киноаппарат именно в 1896-м, а не в 1895-м. И кроме того, у него есть еще одна важная причина. Что за причина, Фридрих? Фридрих помялся и сказал, что ему не хочется оставлять своего любимого кота. Мысль о коте, самом близком и дорогом для писателя существе, тоскующем в пустой квартире, была непереносима для Горенштейна.

— Но ведь до выставки всего пятнадцать минут ходу, а в следующем году придется ехать в Париж.

— Поеду, — горестно вздохнул Фридрих.

— А как же кот?

— Возьму с собой.

— Но придется покупать клетку?

— Куплю, — так же горестно вздохнул Фридрих. Вдруг он нервно вскричал:

— Ты что, закрыл дверь в уборную?!

Он поспешно встал со стула, и его грузная высокая фигура скрылась в коридоре. Я потянулся вслед за ним и застал у дверей пресловутой уборной. Фридрих с нескрываемо грозным и раздраженным видом дождался моего приближения и показал, на какое расстояние нужно приоткрывать дверь, чтобы его любимцу всегда был обеспечен вход и выход. Я успокоил его и обещал никогда об этом не забывать.

Фридриха я знал уже лет пятнадцать. Знал в Молдавии его первую жену — молдавскую актрису и певицу Марику Балан. У меня была даже мягкая пластинка с ее песнями из сборника «Кругозор». Андрей вместе с Горенштейном писал сценарий «Солярис», и, приходя к Тарковскому в Орлово-Давыдовский

переулок, я часто заставал там Фридриха с неизменной улыбкой на устах, иногда доброй, иногда не очень. Мало знавшим его людям он казался мизантропом, излишне прямым и резким, но мало кто знал, что он сын расстрелянного отца и умершей в военном эшелоне матери. Его кровоточащая правдой проза пришлась не по вкусу во времена торжествующего конформизма 70—80-х годов. Когда он уезжал из Союза в эмиграцию, с ним лучше было не встречаться, настолько он был зол на всех, кто остается, на всех сломленных режимом, на всех сдавшихся. Получалось, что ненависть к режиму он переносил и на людей. Но никогда на русскую культуру, в которой вырос, которую прекрасно знал, которой гордился и питался всю жизнь. Разумеется, писал только на русском.

И когда мы с Мариной очутились в его квартире, в первый момент он показался мне таким же нелюдимым, недоверчивым, как и в последние дни отъезда, и обижаться на него было глупо и неразумно. Совсем недавно его оставила последняя жена, и во многом из-за неимоверно трудного его характера. Характер — судьба. Тут уж ничего не поделаешь.

На самом же деле он принял нас радушно, провел в комнаты, рассадил, расспросил подробно, где живем, как живем, что за люди нас окружают.

Квартира у него была довольно просторной, особенно гостиная, с мебелью, обитой красным бархатом. И хотя обстановка была, по нашим стандартам, не бедной, на всем лежала печать запустения. В квартире явно ощущалось отсутствие женщины.

— А что, Инна приходит? — спросила Марина.

— Да, заходит иногда. У нее своя жизнь… — И у Фридриха на лице снова разлилась едкая усмешка. И горькая. — Что вы делаете в Берлине? Как вы сюда попали? — Фридрих наконец оторвал свой взгляд от окна, за которым преломлялся в окнах соседнего дома и угасал золотистый закат.

Я рассказал о звонке из Берлина и о нашем вкладе в экспозицию. Вообще, передача привезенных нами «выставочных экспонатов» — зрелище, напоминающее операционную в больнице. Эксперты-реставраторы в белых халатах и белых перчатках, бережное обращение с картиной, просмотр через лупу каждой возможной трещины, выколов, царапин, тщательное описание экспоната… Я как-то в первый раз с этим столкнулся — производит сильное впечатление.

— Немцы умеют. И где же эти картины висят?

— Там на выставке, в зале № 20. Ты знаешь, они это очень интересно устроили. На втором этаже выгородили три небольших

зальчика и назвали этот отдел «Самурай». «Самурай» здесь — метафора авторского кино. Еще, — говорю, — Мельвиль упомянут со знаменитой цитатой.

— Знаю я эту цитату: «Нет большего одиночества, чем у самурая, больше только у тигра в джунглях». Иногда о ней думаю.

Поговорили о режиссерах-самураях.

— Наверное, это интересно, — серьезно сказал Фридрих. — И к Андрею это подходит. Тут они угадали… Чем вас кормить? Водки у меня нет, но можно сходить. Магазин рядом.

— Да нет, я уж давно не пью. Чай. Как насчет чая?

— Хорошо, я тоже люблю чай.

Вот за чаем-то мы и поговорили о берлинской жизни Андрея. Горенштейн без предисловий сказал, что ему не нравилось окружение Андрея. «Это были люди, которым нельзя доверять. И я предупреждал Андрея. Но он меня не слушал. В общем, так ничего здесь и не добился. Потерял год на ожидания. И денег у него не было — все деньги жена потратила на красивую и дорогую мебель для квартиры во Флоренции. А люди были не те. И судьба у них странная. Андрей плохо разбирался в людях».

Фридрих обвел глазом свою мебель и надолго задумался. Потом встал и прошел в маленькую комнату, откуда вернулся с книгой. Это был «Псалом» — знаменитый его роман. Он сделал дружескую надпись на книге и вручил ее нам. Сказал, что здесь, на Западе, его издают и в переводах, и на русском. В России не издали бы. Андрей роман читал и сказал, что ему понравился. (В дневнике Тарковский записал, что прочел гениальный роман Горенштейна.)

Потом говорили о разном. Среди этого разного — о молодых неонацистах, проживающих в соседних дворах. «Вот с ними мне интересно разговаривать. Я люблю докапываться до дна этой клоаки, интересно, хоть и противно мерзость на пальцах растереть. Ну да вы понимаете, о чем речь. А как у вас, в Москве, этот запах чувствуется?»

— Несет помаленьку. У нас там полный букет всего. Такое время.

— Будет еще хуже.

Стали прощаться. У раскрытой двери Фридрих встал намертво, преградив путь коту.

Через два года Фридрих оказался в Москве. Разговор с ним сильно расстроил Марину. Оказалось, что только сейчас он узнал, что серьезно болен.

Фридрих срочно уезжал обратно. Через некоторое время Марина поехала в Берлин, позвонила Фридриху. Он пригласил ее зайти. Марина с его разрешения пришла вместе с переводчицей

Мартиной Мрохен. Фридрих встречал их на площадке второго этажа у открытой двери своей квартиры. Он сильно изменился, похудел. Но встреча была настолько непринужденной и дружественной, что Марина даже попросила позволить включить диктофон и задать Фридриху несколько вопросов о его работе с Андреем. «Работа с Тарковским над сценарием „Солярис“ была мирная, хорошая. Это не значит, что, закрыв глаза, он все принимал, но работали мы мирно. В Германии мы виделись редко, но виделись. У него был замысел сделать со мной „Гамлета“. Я был в Дании, видел море, Эльсинор, камни эти. Но мне очень жаль, что нет его фильмов по русской классике, что нет „Идиота“, „Братьев Карамазовых“. Он бы мог сделать Библию. Я Андрея любил…»

О том, как началась их работа над «Солярисом», Фридрих писал: «Чудесный осенний день, осень семидесятого. Воскресенье. Тихо и пусто в Москве, кто на своих дачах, кто просто за городом в Подмосковье. В такой тихий несуетливый день договорились мы с Андреем Тарковским встретиться, чтобы обсудить предварительную работу по сценарию фильма „Солярис“.

Встретились в ресторане „Якорь“, был такой небольшой рыбный ресторан на улице Горького, недалеко от Белорусского вокзала… Тогда же, в начале семидесятых, еще не успела брежневщина высосать из страны последние соки на ракетно-военные надобности, еще полны были если не магазины, то колхозные рынки, и в ресторанах еще хорошо кормили, по-российски. Встретились в „Якоре“ мы втроем: я, моя тогдашняя жена — молдаванка Марика Балан и Андрей.

Не помню подробностей разговора, да они и не важны, но мне кажется, этот светлый осенний золотой день, весь этот мир и покой вокруг, и вкусная рыбная еда, и легкое золотисто-соломенного цвета молдавское вино — все это легло в основу если не эпических мыслей, то лирических чувств фильма „Солярис“. Впрочем, и мыслей тоже. Марика как раз тогда читала „Дон Кихота“ и затеяла по своему обыкновению наивно-крестьянский разговор о „Дон Кихоте“. И это послужило толчком для использования донкихотовского человеческого беззащитного величия в противостоянии безжалостному космосу „Соляриса“.

Потом, по предложению Андрея, мы переехали в „Националь“, ресторан мной не любимый из-за царящего там бомонда, к которому, к сожалению, Андрей примыкал, посиживая там в житейской суете. Впрочем, в тот светлый день ресторан „Националь“ был полупустой, а кормили там, конечно, хорошо, хотя, разумеется, подороже, чем в „Якоре“. Особенно же славился ресторан грузинскими винами: красным, точнее, темно-

гранатовым мукузани и белым цинандали. В „Национале“ я вдруг встретил своего друга детства, которого не видел много лет и который ныне служил в Кушке на границе, был в Москве проездом и зашел в ресторан пообедать. Сидели мы уже вчетвером, эти люди из совершенно разных концов моей жизни сошлись вместе весьма гармонично, хотя больше никогда не сходились. И эти чувства, светлые минуты бренной жизни вошли в „Солярис“.

„Солярис“ начинался в покое и отдыхе. Околокиношная суета, к сожалению, явилась, но потом. „Утонченные умники“ внушали Андрею, что „Солярис“ неудачный его фильм, чуть ли не коммерческий, а не элитарный, потому что слишком ясен сюжет и ясны идеалы. Поживем — увидим, господа „элитарные“, „утонченные“. Впрочем, и теперь уже видно. Что такое „Солярис“? Разве это не летающее в космосе человеческое кладбище, где все мертвы и все живы?»[22]

Встреча с Эрландом Юсефсоном

В 2002 году на летних курсах Мадридского университета в Эскориале состоялся семинар на тему творчества Андрея Тарковского. Эскориал — старинный городок в горах недалеко от Мадрида. Знаменит он теперь музеем. А в далеком прошлом здесь была резиденция и усыпальница испанских королей обеих династий — Бурбонов и Габсбургов. Она существует и теперь — мрачная, величественная, пышная. Со знаменитой библиотекой. Место встречи испанцы придумали замечательно: в убийственную июльскую жару спасаются в горах. На семинар был приглашен Эрланд Юсефсон, шведский актер, режиссер и драматург, более известный в кинематографических кругах как актер Ингмара Бергмана. Но судьба преподнесла ему и другой, поистине щедрый подарок. Эрланд Юсефсон сыграл в двух последних фильмах Тарковского: Доменико в «Ностальгии», Александра в «Жертвоприношении».

Пригласили на семинар и нас с Мариной. Сообщили, что будет Эрланд Юсефсон. Мы радовались предстоящей встрече. Вспомнили его пьесу «Летняя ночь. Швеция».

Мы волновались. На курсах было много специальных семинаров: экономический, юридический, даже криминальный. Аудитория семинара по Тарковскому была переполнена слушателями, на других — народу поменьше. Таков был всеобщий интерес.

Марина выступала на семинаре после просмотра «Зеркала», что она часто делает за границей и что, в общем, совершенно

естественно. Меня попросили сделать доклад о советской культуре шестидесятых годов и позже привлекали к рассказам и воспоминаниям об Андрее. Но мы с Мариной с нетерпением ждали доклада Э. Юсефсона.

Еще в начале семинара нас познакомили с Эрландом и его женой Уллой. Мы сидели в столовой за одним столом. А после трапезы пересаживались в уютные кресла холла и предавались воспоминаниям, вопросам и ответам. Юсефсон уже сильно поседел, погрузнел и производил впечатление молчаливого старика, чрезвычайно импозантного, красивого, вполне оправдывающего свою знаменитую биографию. Иногда он шутил, тогда глаза его сверкали, губы складывались в ироничную или добрую улыбку, в зависимости от темы. Но на докладе мы увидели, что он просто приберегал энергию для главного своего рассказа, негромкого и неспешного, зато продуманного и яркого.

Я записывал за ним перевод, Марина тоже. Может быть, мы за переводчиком не всегда успевали, но основное смогли зафиксировать.

Вот эта запись доклада Юсефсона, прочитанная им на семинаре в Эскориале:

> «Я видел фильм Тарковского „Сталкер“, который мне показался сложным, это был особый, новый язык, новый метод. Я думал: вот здесь надо отрезать и здесь, а кадр все длился и длился. Мне казалось, что все это надо сократить и перемонтировать, переделать фильм на европейский лад. Только потом я понял, что „Сталкер“ был одним из самых главных произведений Тарковского.
>
> И вообще, творчество Тарковского я бы выделил особо. Поэтому для меня было большой честью сниматься у него в фильме „Ностальгия“. Я помню первый день кинопроб. Меня поставили у стены и попросили поворачивать голову направо и налево. Тарковский сказал, что это скучно, он сделал некоторые указания, придумал короткую красивую историю. И тогда проба обрела живой и естественный характер.
>
> Тем не менее в самом начале съемок мы столкнулись с трудностями. Тарковский оказался противником актерской выразительности, он говорил, что не надо угнетать ею зрителя, потому что зритель — сам участник фильма. Я вспомнил „Сталкера“, где актеры иногда были просто частью пейзажа.
>
> В „Ностальгии“ моей первой сценой была сцена с велосипедом. Ведь Доменико, которого я играл,

несколько лет провел в добровольном заточении, отсюда и возникла сцена с велосипедом — для укрепления ослабевших ног. Оператор находился далеко от меня, и поэтому я начал жестикулировать и кричать, как на театральной сцене. Андрей сказал: „Эрланд, не надо так жестикулировать, я рядом с тобой“. Это была для меня сложная перестройка. Я привык к тому, что раскрываю зрителю образ героя, а Тарковский оставлял зрителю свободу интерпретации. В „Ностальгии“ я начал работать так, как работал обычно. Андрей сказал: „Не всегда можно понять по лицу человека, веселый он или грустный“. Я удивился. Я решил, что в этой сцене я должен быть грустным — стал думать о своей умершей матери, о других грустных вещах. Трудно для актера не выражать ничего. Мы, актеры, хотим обогатить роль своим опытом, придать определенные черты своим персонажам. У Тарковского же зритель сам должен угадать, какой секрет заключен в персонаже, и раскрыть этот секрет без актерской подсказки.

О длинных кадрах. Есть режиссеры, которые тоже любят длинные кадры. Но только у Тарковского каждая такая сцена является законченным произведением искусства. Знаете ли такой термин — матричный кадр? Нужна большая смелость, чтобы делать такие сцены без склеек. Манера Тарковского была для меня чем-то новым, каким-то профессиональным вызовом.

Как у режиссера у Андрея была отличительная черта — если что-то не удавалось, он находил в себе силы это переделать. Одна сцена должна была быть снята в Риме, на Капитолийском холме. Доменико, стоя на коне, был окружен какими-то странными людьми. Когда я оказался на коне, весь Рим был у моих ног. Но я чувствовал себя довольно глупо. Андрей понял, что все это не то, что это смешно, и решительно переделал сцену.

Особое качество Тарковского — это огромное чутье в поисках натуры, места для съемок, которые находил он как бы случайно. Во время работы над фильмом „Жертвоприношение“ в Стокгольме в течение нескольких дней по утрам он искал место для сцены атомной катастрофы, паники. Наконец он нашел это место. Это был тоннель, лестница и небольшая площадь перед ними. Там и была снята эта ужасная и прекрасная сцена. А через некоторое время был убит премьер-министр

Швеции Улоф Пальме. Убийца стоял на том самом месте, где у нас находилась камера. „Андрей, — спросил я, — у тебя что, было какое-то предчувствие?“ — „Нет, просто я сразу увидел, что это место для катастрофы“. Это было выше обычного понимания.

Это убийство повлияло на все шведское общество. Наше правительство потеряло чувство безопасности. Раньше я мог стоять в очереди в банкомат рядом с министром финансов. Он свободно ходил по городу один, без всякой охраны. У нас была прекрасная, спокойная атмосфера на улицах. Теперь все изменилось…

Возвращаюсь к теме „актерской выразительности“. Тарковский в вежливой форме меня поправлял:

„Троппо джениале. Слишком гениально!“ — говорил он по-итальянски. Некоторых актеров подобные реплики раздражали, возникали трения. Ведь мы ищем возможность себя проявить, а Андрей нам этого не позволял. Я объяснял своим партнерам, что таков метод Тарковского. У каждого режиссера свой стиль работы. К примеру, Лилиана Кавани говорила о Бергмане, объясняя его манеру: „Слишком мало денег и слишком много крупных планов“. Одним словом, у каждого по-своему.

Андрей говорил, что не признает символов, которые часто ищут в его фильмах, не любит символы. Он не любил, когда его спрашивали, что у него означают вода, огонь и прочее. „Ничего не означает. Вода — это вода. Мне просто нравится вода“, — отвечал он. Он считал, что зритель сам должен понимать значение подобных вещей. Он верил в простоту без здравого смысла, в глубину, которую можно достичь простыми средствами.

Я уже привык, что не надо спрашивать у Тарковского, что значит то или другое. Это просто часть реальности. „Но почему, — спросил я все-таки, — так важно пронести свечу через бассейн?“ Я знал, что не должен был задавать этот вопрос. Тарковский ответил, что у него есть друг, который входит в свой кабинет и если видит, что книга на столе лежит криво, то ее поправляет. (Видимо, этот пример приводился Андреем для того, чтобы сам актер нашел ответ на вопрос о соотношении простого и сложного. — А. Г.)

Я живо помню встречи с Тарковским. У него было что-то общее с Бергманом. И еще была тесная

чувственная связь между Андреем и камерой. Иногда он искал место для той или иной натурной сцены, а камера сама находила такое место.

Вспоминаются разные события, происходившие во время съемок „Жертвоприношения“, может быть незначительные, но, на мой взгляд, важные. Необходимо было снять поднимающийся утренний туман. Мы вставали в четыре утра и ждали, а туман все не поднимался. Наконец мы кричали Андрею: „Скорее, Андрей, туман поднимается!“ — „Да, — говорил Андрей, глядя в глазок камеры, — но это слишком красиво“. Меня такие вещи будоражили, вызывали уважение к Андрею. Мы понимали, что он приближается к Богу.

Постепенно отношение Андрея к нам, актерам, менялось. Оно становилось теплее, он даже шутил с нами. Он мог вести себя как ребенок — играл с водой, строил какие-то запруды, проводил ручейки. Это был удивительный человек!

Не все шло гладко, когда Андрей работал с нашей шведской группой. Он мог часов пять ходить с камерой в поисках места для съемки, и наши профсоюзные деятели говорили, что время идет, а он ничего не делает! Напротив, Андрей был очень дисциплинированным. Финальная сцена пожара, по словам Андрея, снилась ему два года. Он уже в своих снах знал, как она должна быть снята. Съемка была подготовлена очень тщательно, но отказала камера, а декорация дома сгорела. Пропал громадный труд, время, деньги. Это была катастрофа. (Кстати, все случившееся было зафиксировано на пленку для документального фильма о съемках „Жертвоприношения“.) Но нашлись деньги для новой декорации, актеры, занятые в сцене, задержались на неделю после срока истечения их контрактов, и сцена была снята. Все получилось так, как было задумано Андреем.

Андрей был благороден по отношению к нам, был искренен и прост. А каким прекрасным он был, когда радовался нашим удачам! Он любил актеров.

Помню его слова, его интонацию. „Жизнь странная штука“, — любил повторять Андрей, и эта общеизвестная истина в его устах становилась глубоко реальной. Он говорил о смерти, о любви без скептицизма. В процессе общения мы отказались от переводчика, я говорил по-шведски, Андрей — по-русски. Я смотрел в его глаза,

видел его жесты, и мне казалось, что я хорошо понимаю его. Это было очень интересно».

Вопросы и ответы

После небольшого перерыва беседа с Эрландом Юсефсоном продолжилась в форме вопросов и ответов.

Вопрос: Вы говорили о простоте без здравого смысла, о глубине, которую можно достичь простыми средствами…

Ответ: Тарковский призывал нас не усложнять понятия. Ведь швед не скажет просто: «Я верю в Бога», мы скажем: «Может быть, я верю в Бога». Благодаря Андрею мы поняли, что сложные вещи нужно принимать проще, в каком-то высшем, «очищенном» смысле.

Вопрос: Читали ли вы сценарий?

Ответ: Да, конечно. Мы читали сценарий по-шведски.

Вопрос: Как Андрей помогал актеру приблизиться к роли?

Ответ: Что касается «Ностальгии», то в сценарии мой герой появился позже. Он был придуман Андреем, так как авторы хотели дополнить сценарий какими-то событиями. Это было что-то вроде импровизации. У меня не было времени изучать характер героя. Во время работы над сценарием «Жертвоприношения» Андрей присылал мне отдельные готовые куски, кстати сцена молитвы была первой. Когда весь сценарий был готов, я по нему работал.

Вопрос: Как переживал Андрей свою способность что-либо предвидеть? С болью?

Ответ: Я не думаю, что он это как-то переживал. Просто это было частью его жизни, его существа. Когда ему сказали о гибели Улофа Пальме на том месте, где снималась сцена катастрофы, Андрей сказал: «Ну что же, так случилось».

Вопрос: Какое впечатление на вас производила концепция фильма? Ведь в нем говорится о вере в Бога и о страхе смерти.

Ответ: Мы относились к фильму как к чему-то конкретному: камера, место съемки. Не было никаких дискуссий. Иногда Андрей был очень строг. Иногда что-то пространно объяснял, он любил много говорить. Например, когда обсуждалась тема шведского прагматизма. Но разговоры не были содержанием съемок. Когда идут съемки, нет времени на разговоры.

Вопрос: Расскажите, пожалуйста, о различиях в работе Бергмана и Тарковского.

Ответ: Как я уже говорил, Тарковский легко относился к возможным изменениям. Бергман не любил импровизаций, хотя в сценарии он мог что-то изменить. Но эти изменения должны

были быть внесены заранее, до начала съемок. Все было запланировано, хотя все-таки что-то могло меняться по ходу работы, тогда возникала смесь импровизации и уже написанных сцен. У Бергмана был страх перед импровизацией, у Тарковского его не было. Андрей был всегда готов к импровизации.

Вопрос: Вы говорили, что Тарковский не сокращал ни во время съемок, ни в монтаже длину кадра. Насколько он был привержен к длинным сценам?

Ответ: Да, у Тарковского есть длинные сцены, и он был особенно строг к актерам при съемке этих сцен. Когда снимали двумя камерами сцену пожара уже во второй раз, работа актеров была особенно ответственной. И после съемки между актерами и Андреем сама собой вспыхнула радостная сцена любви и дружбы, смеха и шуток. Андрей взял в руки косу и показательно провел русский сенокос. (Добавлю от себя, ссылаясь на документальный фильм М. Лещиловского, что Андрей с этой косой изобразил фигуру Смерти. — А. Г.) Мы все были горды и счастливы, что такая сложная сцена завершилась удачно.

Вопрос: Такой режиссер, как Тарковский, искал, наверное, особых актеров?

Отрет: У Андрея был замечательный нюх. Он знал, какой именно актер ему нужен.

Он не знал шведского языка, но когда мы озвучивали фильм по-шведски и он сидел с наушниками, то чувствовал, когда актер фальшивит.

Вопрос: В фильмах Тарковского присутствует особая атмосфера света и ветра. Это важное качество в кино. Какая разница в этом смысле между Бергманом и Тарковским? Какие отношения были у Тарковского с оператором?

Ответ: Вначале у Тарковского с оператором Свеном Нюквистом возникли проблемы. Андрею необходимо было снять черное ночное небо. Но это было невозможно, потому что летом в Швеции белые ночи. Были еще другие проблемы. Например, Андрей выстраивал мизансцены, смотря в глазок камеры. В начале Нюквиста это обижало, но, когда он в этом увидел только режиссерскую необходимость, он изменил свое отношение к Андрею. Было недовольство некоторых актеров по поводу того, что нет их крупных планов, что сцены слишком длинны. Потом все эти проблемы ушли.

Вопрос: Говорил ли Тарковский о причинах отъезда из России?

Ответ: Да, мы говорили о России. Тогда там произошли изменения, умер Брежнев, на его место был назначен Андропов. Я спросил Андрея, будет ли теперь лучше. Он посмотрел на меня

как на идиота.

Я полюбил его и был под впечатлением от его личности. Когда он снял «Ностальгию», он сказал, что хочет снять шведский фильм. Но дом в «Жертвоприношении» больше был похож на русскую дачу. В Андрее жило все русское, и у меня создалось впечатление, что ему было тяжело работать не в России.

Вопрос: Какую роль, по мнению Тарковского, играла Россия в истории Европы? В его фильмах есть предчувствие атомной войны, исчезновения человечества.

Ответ: Андрей был критически настроен к Западу, к его коммерциализации, прагматизму. Критиковал американское влияние. В «Жертвоприношении» он предупреждал человечество об атомной угрозе: разбивается кувшин с молоком, разливается молоко, когда над домом героя фильма пролетают самолеты. После Чернобыля многие объединяли эти сцены фильма с реальной катастрофой. Известно, что в зараженных районах молоко пить нельзя.

Вопрос: Какие отношения были между Бергманом и Тарковским?

Ответ: Они не были знакомы, но относились друг к другу с большим уважением. Ингмар говорил, что кино близко к сновидению и что русский режиссер лучше всех это выразил. Мы жили на Готланде недалеко от дома Бергмана. Но Ингмар сказал мне, что его восхищение Тарковским таково, что он не может сидеть рядом с ним на диване и говорить о банальных вещах. Как-то они встретились в Шведском киноинституте, но, увидев друг друга, разошлись в разные стороны. Бергман смотрел на знакомство с Тарковским как на что-то невозможное.

Дни семинара шли и уже близились к концу. Выступали с докладами испанские искусствоведы и критики, слушатели рассказывали о своих впечатлениях от фильмов Тарковского. Одно свидетельство было особенно интересно. Пожилой участник семинара рассказал, что он пригласил к себе на просмотр фильма «Зеркало» друзей, супружескую пару. Он очень волновался, так как знал, что фильм длинный, а жена друга страдает сильнейшими болями в позвоночнике и не может долго сидеть. Как же он был поражен, когда его гостья спокойно просидела у телевизора все время показа фильма, забыв о своих болях, которые просто не возникли.

Пришло время отъезда. На прощанье еще раз посидели вместе, поговорили, повспоминали… Было грустно. Узнали от Юсефсона, что оператор Свен Нюквист живет уже не у себя дома, а в доме для престарелых. Сам Эрланд недавно написал еще одну сцену для пьесы «Летняя ночь. Швеция». Значит, не может забыть

русского друга.

Испытываешь чувство гордости за Андрея: попав в другую среду, в другое социальное устройство, ничем не поступился в профессии, как и в России, всего добивался до конца. Сохранил достоинство художника.

Вспомнил, как в Москве я встретился с польским кинорежиссером Кшиштофом Занусси. Тоже много говорили об Андрее. От него я узнал, что в 1985 году, сразу после приезда Тарковского в Париж из Швеции с известием о страшном диагнозе, Занусси предоставил Андрею свою небольшую квартирку у Триумфальной арки. Андрей там прожил до переезда в квартиру Анатоля Домана на улице Пюви-де-Шаванн.

Но больше запомнились слова Занусси, что западная жизнь на Тарковского не влияла, потому что жил он в то нелегкое время в узком кругу русских людей. Ему не пришлось сталкиваться с проблемой приспособления к чужому миру. Он сам был Большой Мир в себе.

Дневник Тарковского

Дневник Тарковского был издан поочередно на четырех языках: немецком, английском, французском и итальянском.

Обычно, такова уж архивная традиция, дневники издаются спустя несколько десятилетий после ухода из жизни их авторов. Ведь дневник — документ сугубо личный, субъективный. В нем упоминаются еще живущие люди, которым может быть нанесен моральный ущерб. Поспешное издание вдовой Андрея его дневников может иметь разные объяснения, которые нам неизвестны. Но очевидно, что редакция дневников проводилась субъективно и целенаправленно, что особенно видно по первому, немецкому изданию. Там из текста вычеркивались упоминания о московских родственниках Андрея.

Очень жаль, что дневники печатаются не полностью, что встречаются досадные ошибки в подписях под иллюстрациями, в комментариях, в родословной, как во французском издании. Публикаторами допущено немало небрежностей — рядом с измененным текстом на иностранном языке приводится факсимильная, русская страница без сокращений, с неискаженным текстом. Например, на странице 440 французского издания представлена последняя страница дневника — факсимиле. Почему-то важные строчки этой страницы отсутствуют в тексте издания. В них Андрей, будучи тяжелобольным, беспокоится о фильме «Жертвоприношение»: «Негатив, разрезанный почему-то во многих случайных местах». И

это в последней прижизненной записи: на следующий день его увезут в клинику, и через десять дней его не станет.

В том же французском издании в конце книги в курсивном тексте от публикатора или от редакции говорится, что «жена Тарковского отвергла предложение советских властей о перевозе его тела в Москву». Может быть, им было неизвестно, что никакого предложения от советских властей не поступало. Было лишь письмо от Арсения Александровича Тарковского, адресованное Ларисе с просьбой похоронить Андрея в Москве и переданное ей нами.

Но несмотря на «родственные претензии», дневники Андрея представляют огромный интерес. В них запечатлены картины памяти, его высказывания и впечатления, афоризмы, мечты и размышления, взгляды на бескомпромиссность в искусстве и морали.

Для всех разлученных с Андреем, для русских читателей и соотечественников особенно интересно узнать о его жизни за рубежом. Читая дневник времен работы в Италии над фильмом «Ностальгия», узнаем о настроении Андрея, лишенного общения с семьей. Оно было ужасным. Из дневника видно, как он был там несчастен и одинок. Ходил в церковь, ища поддержки у Бога, молился. И как верующий, каялся в своих прегрешениях. Часто впадал во взвинченное, нервное состояние. Верил во всякие мистические приметы, в цифры на номерах машин, встреченных им по дороге в важные для него дни. Верил в сны. Снился ему даже Брежнев, Генеральный секретарь ЦК КПСС, который очень доброжелательно разговаривал с ним во сне. Проклинал советские порядки, запрещающие ему посылать деньги на содержание семьи.

Конечно, надеялся на лучшее. Надеялся, что сына выпустят к нему, что он еще поработает в Италии. Но сына-то как раз и не выпускали: в игре ЦК и Госкино против Андрея младший Андрей был заложником. Все это напоминало Средние века, Золотую Орду, где томилось немало сыновей русских князей, такой жестокой ценой получавших ярлык на княжение.

Тарковский всегда был убежден, что кинематограф способен передать уникальный человеческий опыт. В дневнике Андрей пишет, что во время съемок «Ностальгии» его внутреннее состояние совпадает с поведением камеры. Речь идет о сцене в номере гостиницы, за окном которой течет по стене вода. Тоска в душе героя усиливается, он устало вытягивается на постели. Заходит в номер собака, ложится у кровати, освещение темнеет. Камера приближается к герою. Когда Андрей пришел в зал и посмотрел снятый материал, то был поражен — настолько

запечатленное на пленке изображение отвечало мрачному настроению его души.

Третий сын — «варяжский» сын

…Я сидел один в комнате, где стоит постель Андрея, и просматривал томик Бердяева, который он читал совсем недавно.

Все остальные были в другой части квартиры. Высокий сильный выкрик женского голоса привлек мое внимание:

— Поздравляю! У Андрея родился сын! Пусть все знают. Пусть!

В голосе истерия, попытка смеха, скандал и угроза. Голос нарастает, рвется вверх и раскалывается на слезные всхлипы и слезный смех. Это Ларисин голос. Так я узнал, что у Андрея где-то родился третий сын. Новость неожиданная и совсем не к месту — перед похоронами.

Мать зовут Берит. Малыша назвала Александром. Уж не в честь ли героя «Жертвоприношения»? Того тоже звали Александром. Именем удержать любовь…

Скандинавская упорядоченная страна: пособие на содержание ребенка, нет проблем с едой, с одеждой. При нехватке денег (а когда их хватает?) можно сдать комнату студенту, есть еще две.

Так что безденежья не боялась, боялась Ларисы, которая звонила ей по ночам с угрозами. Так нам Берит сама говорила, и в глазах ее был страх. А мы брали маленького Александра и шли с ним гулять совсем недалеко, в королевский парк, смотреть на озере уток и лебедей, а в будках — гвардейцев в мохнатых шапках. Это напоминало сказки Андерсена, и мы забывали про ночные наваждения и страхи Берит.

Когда мы увидели Александра, Сашу, впервые, он напомнил нам мальчика из последнего фильма Андрея, только горло не было перевязано. Он был здоров, светлоглаз и любил сосать большой палец. Сорванец страшный, живой как ртуть.

В Париже, в тяжелой обстановке похорон, было не до нового племянника. А что-то в груди всколыхнулось сразу, самое простое: мальчик — сирота.

И Марина сделала все, чтобы увидеть его. В таких случаях у нее появляются волшебные, как в сказке, силы. Есть и прекрасный, верный друг, Жерар Бёф, — и в августе 1989 года мы снова в Париже. Тогда в первый раз мы и встретились с племянником и его матерью. Жили мы в большой квартире у Жерара рядом с Эйфелевой башней. Берит не говорила по-французски, но говорила по-итальянски и по-русски. По-русски — недостаточно хорошо поначалу, но достаточно сносно в конце

нашей двухнедельной встречи. «А как ты выучила русский язык?» — спросили мы ее. «Так же, как и итальянский», — просто ответила она, улыбнувшись. Лето оказалось адски жарким. Хлебнув спасительной влаги и поразмыслив, мы поняли, что имеем дело с волевой женщиной. Выучить два языка (русский учила в университете), чтобы общаться с любимым, — для этого нужно сильно любить. Еще она говорила, как на родном языке, по-шведски, само собой, по-норвежски и, естественно, по-английски. Удивляться нечего — в Европе это обычное дело.

Александру не было еще трех лет, и в силу рекордной жары он все время лез в ванну, вообще хотел жить в ванной и никуда не уходить из дома, что шло вразрез с интересами взрослых, мечтавших пойти в кафе на Елисейские поля и попить холодного пива. А Саша мечтал жить в ванне, как уже сказано, и мало этого — обожал наливать ванну до краев и нырять в нее с верхней кромки. И нырять безостановочно. Тут, конечно, сразу возникали проблемы: вода выплескивалась на пол и проливалась — или могла проливаться — на нижний этаж. На нижнем этаже, прямо под нами, жил не кто-нибудь, а прославленная Жанна Моро. Каждое утро мы ожидали явления в нашей квартире разъяренного божества, за которым могут последовать неприемное для нас и хозяина квартиры. А маленький Александр тем временем научился самостоятельно включать воду и наполнять ванну и, пока мы спали, норовил установить в этом ныряльном деле мировой рекорд.

Одним словом, жизнь в Париже повисла на волоске. К тому же в подъезде живет знаменитый писатель Ален Роб-Грийе, один из авторов «нового романа». А кто знает этого писателя, тот поймет, что мы могли подкинуть ему такой сюжет, что ужаснулась бы вся мировая литература.

А вот и дождались — раздается строгий телефонный звонок. Дрогнувшей рукой снимаю трубку, настраиваясь на худшее. Готов ко всему, даже к позорной высылке из Франции. Слышу незнакомый голос. Голос старательно выговаривает русские слова (значит, заранее подготовились), спрашивает меня, как давно мы в Париже, знаем ли правила парижской жизни (знаем, знаем, воду на соседей лить не полагается). Спрашивает, нужна ли нам помощь в нашей создавшейся — он подыскивал слово — своеобразной ситуации (ну вот, добрался и до ситуации). Спрашивает, догадываемся ли мы, с кем разговариваем и в связи с чем. Еще раз упоминает про помощь (Марина и Берит впали в полную прострацию). После этого я потерял смысл разговора. Только чувствую, что говорящий купается в русской речи, говорит с заметным акцентом, но свободно, быстро, испытывая громадное

удовольствие.

А потом представляется дядей Жерара, эмигрантом первой волны, — как слышите, не забывшим еще родной язык. Он из тех, кто дорожит им и помнит… Ну, слава богу, кажется, пронесло! Берит держит на руках мокрого Сашу, с которого на паркет льется вода, — хорошо, что не на голову Жанны Моро.

Спрашиваю у дяди Жерара, где актриса, что живет под нами, он отвечает: «На театральном фестивале в Авиньоне». И говорящий, устав, повесил трубку. Жерар после объяснил, что его дядя — потомок знаменитого петербургского архитектора Львова. Да и сам Жерар по матери из Львовых и в родстве с Голицыными.

Смысл нашего приезда в Париж — не только встреча с Берит и Александром, но, конечно же, посещение кладбища. И мы едем в Сент-Женевьев-де-Буа. Могила Андрея Тарковского была на новом месте. (Мэр города, узнав, что нужно место для режиссера, выделил участок.) Могилка скромная, с деревянным крестом в головах, чистенькая, убранная. Мы тоже приложили к этому руку посадили цветы. Маленький Саша поливал цветочки из большой, не по его росту, лейки.

Пошли с ним к выходу, оставив Берит одну. Видим могилу Ивана Бунина, Константина Коровина. На аллее встретили священника отца Силуана. Меньше всего он расположен был говорить о кладбище и его знаменитых жильцах — подступал край жизни самого отца Силуана. Так и построилась беседа — о приближении конца.

Подошла Берит, мы попрощались с отцом Силуаном. В правом дальнем углу кладбища подошли к могилам Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского. То была единственная эмигрантская пара, приехавшая во время Гражданской войны в Париж с ключами от собственной квартиры. А Гайто Газданов и многие другие работали ночными таксистами. А конец у всех один…

Вот и могила Андрея далеко от Москвы. Значит, такова его судьба. Не дай бог тревожить его прах. А поклониться Андрею можно в подмосковном Переделкине на кладбище. Там, рядом с могилой отца, Марина установила крест в память Андрея[23].

Пришло время пригласить Берит и Александра в гости. Встречаем их в Москве, показываем столицу, Кремль, музеи и другие достопримечательности по списку. Когда видим, что она от всего этого устала, едем на отдых, на экзотику — в русскую деревню, в Костромскую область. В деревне Никитино у нас куплен деревянный дом. Сохранилась чудная деревенская фотография: маленький, пятилетний (около того) Александр, голенький, с льняными волосами, стоит в реке Унже, раскинув

руки, ноги, тело светится — сейчас взлетит над голубой водой. Чистота, хрустальная нежность пейзажа упоительна…

Вечером сидим у дома на новой широкой скамье, которую я сделал сам под руководством соседа Николая Васильевича. Для горожанина вроде меня это подвиг, для Васильевича — пустяк, приятный урок столярного дела. Берит курит «Мальборо», это мы ей покупаем, уверен — поддельные, польские, и потягивает свою рюмку коньяка. Не думала она, что попадет в такую глушь на съедение «москитам». Но коньяк настраивает на философский лад.

Назавтра едем в Макарьев, в город и монастырь. Сопровождает нас Петр Ермаков, наш друг из соседней деревни Шилово. Петя — человек верный, всегда держит слово, потому и зовется Петр — камень. В наших путешествиях по округе часто нас сопровождает. А тут нужно иностранке Россию показать. «В монастырь хочет? Вот баба молодец!»

Монастыря как живого церковного организма нет. Там еще советская власть, в одной из церквей — краеведческий музей с чучелами кабанов, лисиц, бобров и прочих зверей и птиц, отчего в церкви стоит неприятный запах и щиплет в носу. Выставлены экспонаты каменного века и гордость музея — клык мамонта. Вообще, клыки мамонта — главное свидетельство отсутствия Бога в антирелигиозной пропаганде. Берит этого не понять, и поэтому мы идем в пивной бар, то есть в деревянный барак, в столовую, на второй этаж. Берит еще в деревне спрашивала, есть ли в Макарьеве пиво. «Пиво?! В Макарьеве?! Обязательно есть. Как же, да чтобы в Макарьеве да пива не было», — отвечал Петр. А сейчас он пошел к кому-то, что-то пошептал-сказал, и вот уж к нам подошла официантка и, прогнав мух, стала тщательно, как матрос, драить деревянный стол.

Хоть в зале почти не было народу, подождать пришлось — приезд иностранки потряс и выбил всех из привычного ритма. Пока вымоются стаканы, тарелки, то есть по-настоящему вымоются, с мылом, и вытрутся новым полотенцем, нужно время. Только тут мы поняли, какую волну поднял Петя, прошептав загадочное слово «иностранка».

В конце концов мы были отлично обслужены, и сидим себе пьем пиво в свое удовольствие. Временами поглядываем на Берит, нравится ли ей. Она довольна, но что-то ее беспокоит. Мы берем еще пива, и только тут догадываемся, что Берит нужна в некотором роде помощь. А за «помощью» (toilette pour dames) нужно идти на улицу и там еще дворами до места. Всего метров пятьсот. В Макарьеве инфраструктура слабая, наследие социализма.

Выручает, как всегда, Петр. К Берит подходит девушка в белом халате и забирает ее с собой. И довольно скоро наша компания в полном сборе, а на Берит просто приятно смотреть — она и счастлива, в смысле довольна, и слегка смущена. Мы догадались, что за полкилометра ходить не пришлось. (Петя позже рассказал о триумфе нашего гостеприимства: дали Берит чистое ведро и фанерную дощечку.)

Берит просит поводить ее по местным магазинчикам и что-то там покупает тяжелое, завернутое в серую грубую бумагу. В доме развернули — ах! Чайный сервиз! Из Средней Азии! Пиалы, маленькие и большие, и заварной чайник. Тонкой прорисовки цветы зеленого тона и чуть голубого добавлено.

Вернулись в деревню обмывать чайный сервиз. Правда, пришлось сначала хорошенько восточную продукцию помыть, кипятком обдать, а потом уж медитировать — налить в пиалушки немного водки. Всем понравилось. А тут и гости подошли и сели за стол.

Пошли в ход и местные выражения, которые москвичи коллекционируют и записывают. Например: Коля из Афанасьева «пьет в одну харю», то есть пьет в одиночку. Поэтому, что ж, нехороший он человек, «редиска». Берит ничего не понимает. Ей свежей редиской с огорода дают угоститься, она хрустит сочной овощью и улыбается. А тут другое выражение обсуждается. Парень вообще «обколотился», то есть бездельничает, «обдуркался» — ленится. Тут разговор прекратили. Непатриотично как-то.

Неожиданно кто-то для иностранки частушку запел. Ну, думаем, порадует:

Можно выпить сто стаканов —
Только подноси.
До хрена таких Иванов
На святой Руси.

Это было слишком, и мы переводить не стали. Петя зверем посмотрел на певца и палец к виску приложил. Все засмеялись, но почувствовали себя неловко. Берит спросила, что за песня. Я объяснил, что это песня из новой антиалкогольной кампании товарища Лигачева. В Финляндии алкоголь ограничен в продаже — слышала? «О, да!» — «Вот и мы теперь у финнов учимся хорошим манерам».

После деревни Берит захотела посмотреть Петербург-Ленинград. Лейла Александер, та самая, переводчик Андрея на «Жертвоприношении», через свою ленинградскую родственницу

устроила квартиру в Питере, и в знойный август мы оказались на горячем песке у каменных бастионов Петропавловской крепости. Народ купается, загорает. Довелось маленькому Саше окунуться и в невскую водицу, впадающую в балтийское мелководье.

Бродят по пляжу моряки, сошедшие на берег на время отпуска. После многих месяцев плавания психика моряков сильно отличается от нашей. Вот один ходил, ходил, выбирал место, где бы залечь и расслабиться, и опустился рядом с нами. Мы только что вышли из воды и, дрожа, растираемся полотенцами. Моряк останавливает наше занятие, протягивает полуодетой Берит бутылку «Амаретто». Берит удивлена. Я нахально киваю ей головой, и первый глоток у нее проходит очень хорошо. Второй еще лучше, ликер-то отличный. И тут она в смущении останавливается. Но моряк, кажется, доволен. Молча — он вообще почти не сказал ни слова — протянул бутылку нам и, видим, открывает вторую. На середине второй бутылки моряк как-то сразу охладел к такому времяпровождению. Просто поднялся и ушел.

Я спросил у Берит, бывают ли у них в Скандинавии такие пьяницы. Берит рассмеялась: «А где моряку пить, как не на берегу?» И так как мы были сильно уставшие, потому что много ходили до этого по Эрмитажу, потом по крепости, где Берит купила на память медный напрестольный крест за пятнадцать долларов, то я подошел к капитану катера и договорился с ним переехать на ту сторону Невы. Что мы и сделали, высадившись у Летнего сада. А потом пересели в нанятую лодку и на лодке поехали, как в Венеции, по каналу Грибоедова, проезжая под мостами, отдыхая и наслаждаясь. И выехала наша лодочка прямо к Невскому проспекту, напротив кафе-мороженого. Александр хоть и маленький, но зоркий, мороженое за витриною заметил. Тут мы в кафе удобно расположились, у окна уселись и стали заказывать мороженое. Для Александра взяли итальянское, вкусное и известное Берит, потому что Берит знала слабости своего малыша. Любовь к сыну была ее безоглядной страстью.

Летом 1991 года Марина Тарковская получила приглашение приехать в Осло для проведения семинаров, посвященных творчеству ее брата. Мы снова в Осло, останавливаемся по-прежнему у Берит, чтобы быть поближе к ней и малышу. Саша подрос, нас теперь знает. С интересом изучает и нас, и русские слова.

Скорее выучивает слова, которые слышит в нашем разговоре, чем те, которым специально стараемся научить. Учит нас норвежским словам. Меня зовет «Саша стурь» — «Саша большой», в отличие от него, маленького. Любит молоток и гвозди —

«гвоздь — спикерь». Обожает гулять, прятаться в квартире и во дворах, шутить и обманывать. Может быть, из-за того, что мы не знаем языка и говорим жестами и примитивными словами «можно — нельзя», он принимает нас за больших детей.

На семинар ездим каждый день, присылают машину. Интерес к творчеству Тарковского огромен, но не все желающие смогли попасть на семинар. Организатор — Киноинститут Норвегии — хочет, чтобы семинар проходил более камерно. Живо. На личном общении, что невозможно при большой аудитории.

На семинар пришли молодые и не очень кинематографисты, киноведы, художники, журналисты. В программе у Марины три фильма — «Каток и скрипка», «Зеркало» и «Жертвоприношение». Особо напряженное внимание к комментариям Марины к «Зеркалу» — короткое выступление перед просмотром и после фильма — подробный анализ от истории создания до особенностей стилистики. После просмотра всегда долгая тишина, раздумья, желание не расставаться с миром, в котором зачарованно жили два часа. Каждый оказался причастен к осмыслению жизни и времени, тайне и памяти детства, сокровенным воспоминаниям автора… Потом вопросы, самые разные. Благодарили автора за то, что доверяет зрителю, позволяет задуматься и о своей жизни. Подобные слова были и в письмах российских зрителей Андрею.

С Сашей ходили гулять в порт, к причалам, и он кричал: «Мотри! Мотри!» — и показывал рукой на громадные белоснежные паромы из Эдинбурга, Гамбурга и Копенгагена. Через несколько лет он окажется прекрасным фехтовальщиком. Позанимавшись два года, станет чемпионом города, а уже через год — чемпионом Норвегии в своей возрастной группе. Тренирует его тренер из Белоруссии, живущий теперь в Осло. Наш храбрый фехтовальщик — его гордость.

Через неделю поехали в Берген, старинный ганзейский город. Построен он в устье длинного, причудливо изрезанного фьорда. Деревянная улица и дома шестнадцатого века сохранились в неизменном виде. И каждое утро рыбаки привозят свежую морскую рыбу и продают прямо на причалах. Культурный центр, где занимаются музыкой, танцами, театром и кино, переделан из старой рыбной фабрики на берегу фьорда. Когда говорим о фильмах Тарковского, за окном спокойная морская гладь и тихий моросящий дождик.

Париж — завражье. Перелет памяти

После похорон Андрея 5 января 1987 года на кладбище Сент-

Женевьев-де-Буа неожиданно возникло несколько обстоятельств: Марине надо пойти на съемку фильма Эббо Деманта к Отару Иоселиани, посетить по приглашению Г. П. Вишневской ее с Ростроповичем дом, точнее, квартиру на авеню Мандель, и встретиться с семьей одного из авторов французско-русского словаря Жана Триомфа, старого знакомца. (Помню, еще раньше, в Москве, Жан говорил, что в издательской столовой нет хороших вилок, а ножей нет вообще и что французы по этому поводу давно бы устроили забастовку.) Сейчас Жан настоятельно просит нас посетить его, он очень переживает случившееся и хочет выразить нам свои чувства участия и соболезнования.

Мы первый раз в незнакомом городе, а сколько в нем знакомых лиц! И сколько дел! Среди них было одно, казалось, мелкое, формальное. Сыну Андрея от первого брака, Арсению Андреевичу, нужно взять справку о смерти отца. Он тут же, в Париже, — приехал вместе с нами. Такая справка дает право родным приезжать на могилу через организацию Красного Креста. Так мы оказались в административной конторе округа Нейи-сюр-Сен.

Любая контора учреждение бюрократическое. Но вскоре у нас на руках справка, где написано, что «Андрей Тарковский родился 4 апреля 1932 года в Ивановская». Справка на французском языке, и слово «IVANOVSKAJA» выглядело и читалось странно — как название некоего населенного пункта.

К конторе претензий нет. Там действительно не знают, что родился Андрей в селе Завражье, тогда Ивановской, а теперь Костромской области. И потому 30 октября 2004 года в Завражье открывается музей Андрея Тарковского! Через семьдесят два года после рождения, но все равно — открывается.

Как сейчас помню этот день. Сельский клуб не может вместить всех желающих, знаменитым московским актерам негде будет сесть. Сами виноваты — не опаздывайте к началу торжественной части. Так я думал, но ошибся: не приехал никто, кроме Натальи Бондарчук.

Полное название музея — Культурно-исторический центр. В нем два отдела, два музея: музей Андрея Тарковского и музей знаменитого священника-богослова отца Павла Флоренского. Соседство замечательное, совпадение места и масштаба обеих личностей — почти мистическое.

Предки отца Флоренского (по отцовской линии) служили в сельском храме Рождества Богородицы и в окрестных местах. В этом храме был крещен младенец Андрей Тарковский. Расположен музей в том доме, в его верхней части, где Мария Ивановна родила мальчика. В книге «О Тарковском» Марина

документально точно все описала, к этой книге и отсылаю интересующихся читателей.

Нижняя часть дома осталась в Волге, под водой — те места затопили во время строительства электростанции. Волгу испортили катастрофически. От затопления пострадали приволжские низменные, в пойме лежащие города и деревни: иные затопили по маковку, иные оградили дамбой, но все равно подтопили. Все заливные луга на тысячи километров, лучшие, природой созданные пастбища, ушли под воду. Волга — гордость России — стала во многих местах гнилым стоячим водохранилищем. Погибли стоявшие на берегах старинные церкви и целые монастыри, например Кривоезерский. До сих пор поднимаются над Волгой, недалеко от Завражья, то ли верхушка колокольни, то ли остатки монастырской стены. Все это отвратило Тарковского от мысли снимать автобиографическое «Зеркало» в этих местах.

Один из наших друзей, Павел Глебов, фотограф и оператор, снял на цифровую камеру открытие музея. Он снял это событие с любовью и профессиональным умением, многие кадры надо просто смотреть — такие они волнующие. Интерес жителей к предстоящему событию непосредственный и живой. Видно, что земляки (странное слово применительно к Андрею) праздник этот — открытие музея — не дадут засушить формальностями.

Одним словом, к десяти утра к дому на открытие музея и памятной доски повалил народ. Идет сельский голосистый хор в старинных одеждах, и оркестр звучит над Волгой, и костромское телевидение, и канал «Культура» из Москвы уже включили свои камеры. Приехал костромской губернатор со свитой, глава администрации села, человек свой и толковый. Хорошую речь приготовил. И как оказалось, много работы было проделано, чтобы праздник получился вполне достойным и по-русски сердечным. У памятной доски речи, и напряженная Марина старается изо всех сил не заплакать, очень старается, но слезы льются сами. Марина снимает покрывало, открывает доску. И тогда начинают плакать и другие женщине — они тоже почувствовали боль утраты.

Кинокамера все время работает. На берегу Волги стоит церковь начала девятнадцатого века. Два храма на высоте — зимний и летний. Большой зимний сильно разрушен. В него и войти страшно: камень на голову свалится — может сильно не поздоровиться, а то и сразу убьет. Служба идет в малом летнем храме, в нем теперь тепло, сложили печку. Идут к церкви по широким Желтым новеньким доскам, положенным на черную мокрую землю, — совсем недавно разровнял ее бульдозер, а то

дороги здесь не было, видно, лет пятьдесят. Люди идут с серьезными лицами и не обращают никакого внимания на то, что новые доски грязнятся. Это мелочь, это только кинокамера отмечает.

А вот начинается чудо, космический отклик: на наших глазах осеннее небо вдруг начинает расчищаться от туч. Выглядывает и ярко светит солнце. Его не было две недели. Прямой вертикальный небесный луч вонзается в середину Волги. И долго, строго, торжественно и умиленно стоит. Все замерло. Застыли облака, еще в свинцовых воротниках от долгой непогоды, застыли дали немереных километров, почти пустые пространства, залитые большой водой великой реки…

…Зазвучал медный колокольный удар и поплыл во влажном воздухе. «Плыл вниз от Юрьевца по Волге звон пасхальный», — вспомнилось, как у Арсения Александрович И Юрьевец виден, вон он, на том берегу.

В летнем храме Рождества Богородицы идет торжественная литургия. Ведет ее отец Андроник — внук Павла Флоренского. Ему помогают два священника и дьякон. У всех — просветленные лица. И мысли уносятся вверх, под купол. Могли представить себе Андрей Тарковский подобное событие? Нет, конечно. Да и для всех это ново и удивительно. И о Тарковском многие не знали раньше ничего — теперь начали узнавать. В храме давно не было церковных служб — теперь начинаются.

Не было бы этого музея еще долго, если бы не нашелся пожертвователь — московский завод «Диод». Строительством, оборудованием, а теперь и содержанием музея непосредственно занимается администрация Кадыйского района и села Завражье.

«Запечатленное время»

Эта книга о кино, теории и практике, о профессиональном опыте, о проблемах киноискусства, его языка начала писаться Тарковским давно. У нее намечался если не полноценный соавтор, Ольга Суркова, то помощник и будущий киновед, задающий вопросы, провоцирующий постановку различных проблем, расшифровывающий магнитофонные записи бесед с Тарковским. Я не буду касаться различных обстоятельств, скандалов, судов, претензий О. Сурковой к Тарковскому или к его жене. В конце концов Суркова получила свои сорок процентов авторского права. Однако само сравнение масштабов личностей студентки Сурковой, с одной стороны, и великого режиссера двадцатого века — с другой, для меня не создает ни проблем, ни вопросов. Ольга Суркова судьбою своей обречена писать книги об

Андрее Арсеньевиче. Но чем дальше идет время, тем обстоятельства жизни и моральные качества автора все больше делают ее продукцию скандальной и просто желтой. Это очень понятно: такие книги хорошо продаются.

Но вернусь к главному: книга «Запечатленное время» — грандиозное событие в мире культуры. В ней Тарковский проводит тончайший анализ своих фильмов, их главных героев: Ивана, Андрея Рублева, Сталкера, Горчакова, Доменико. И наконец — Александра и других персонажей «Жертвоприношения».

Не любимый им Эйзенштейн тоже анализировал и комментировал свои фильмы. Он считал себя главой советского киноавангарда и делал это во времена своих несбывшихся и постоянно закрывавшихся фильмов. Тем более во время преподавания во ВГИКе. Если ему не давали снимать картины, то Сергей Михайлович хотел хотя бы объяснить свой «метод», свои взгляды на искусство двадцатого века.

Нечто похожее происходило и с Тарковским. Только поиски, а вернее, утверждение его взглядов на киноискусство, на его эстетику шли совсем в другом, противоположном направлении. Годы безработицы или годы в ожидании постановки таких фильмов, как «Зеркало», «Сталкер» или «Ностальгия», и нацеленность на эти фильмы необыкновенно активизировали мысль Тарковского. Я не собираюсь анализировать книгу. Хочу сказать только, что труд этот меня восхищает и всем кинорежиссерам чтение «Запечатленного времени» в будущем очень пригодится.

Непонятно одно: почему российские читатели лишены возможности прочесть «Запечатленное время»? Многие издательства почли бы за честь выпустить эту книгу отдельным изданием и неоднократно обращались и к жене Тарковского, ныне покойной, и к его сыну, Андрею Андреевичу, с конкретными предложениями. Однако книга до сих пор не издана.

Всё в совокупности — фильмы, книга, статьи и интервью, беседы и выступления перед зрителями на показах его фильмов, сама трагическая судьба и смерть в расцвете творческих сил — делает фигуру Андрея Тарковского равновеликой выдающимся людям русской культуры двадцатого века: Блоку и Ахматовой, Маяковскому и Есенину, Шостаковичу и Мандельштаму, Платонову и Пастернаку В список этот нужно внести и его отца, поэта Арсения Тарковского.

Эпилог

Прошло двадцать лет со дня смерти режиссера, но культурный мир, мир кино, мир искусства все еще хочет слышать его голос, видеть его картины, читать его книги, а также смотреть фильмы о нем, слушать радиопередачи — словом, принимать любую новую информацию.

К сожалению, на этой волне интереса появляются издания, соответствующие циничному духу нашего времени, в которых цитируются выдержки из дневника Тарковского, названного автором «Мартиролог» (то есть свод злоключений) и одним своим названием призывающего к сочувствию его страданиям. Горечь многих страниц дневника читатель разделит всей душой, особенно когда речь идет о полном непонимании Тарковского современниками, собратьями по профессии. Обвинения в адрес режима более чем понятны. Однако авторов некоторых книг привлекают отдельные высказывания, сделанные «в узком круге дневника», вполне возможно, под влиянием сиюминутных эмоций. Эти отрывки цитируются тенденциозно и целенаправленно. И вот уж перед вами настоящий монстр, завистник и мизантроп, недоверчивый маргинал, ходящий по трупам, и т. д.

Когда я читаю подобное, то думаю: во-первых, делая записи только для себя (дневники — это интимное дело), люди часто фиксируют впечатления дня первыми попавшимися торопливыми словами. Во-вторых, сомнительно ссылаться на эмоциональные мнения художников при оценке ими творчества своих собратьев. Разве можно серьезно относиться к тому, что Бунин писал о Блоке — «какой он поэт — это вымышленная немецкая поэзия», об Ахматовой — «это провинциальная барышня, попавшая в Петербург». А Маяковский, футуристы — «это просто беглые каторжники»! Истина в этих бунинских высказываниях и не ночевала. Их даже читать теперь весело.

Вот на подобные записи Андрея и слетается воронье, выискивая слова, появившиеся в дневнике в минуты усталости, раздражения, сомнения или отчаяния. Намеренно забывают его неоднократные признания в присущей ему нетерпимости, которая мешает правильно ориентироваться в людях, мешает жить и о которой он сожалеет.

Мерзость такого цитирования еще и в том, что написавшего «Мартиролог» уже нет в живых и он не сможет ни пояснить свою мысль, ни пересмотреть написанного.

Андрей, пока мы живем, всегда рядом с нами. Это порой не

создает ощущения внутреннего комфорта — случалось, что бытовые стороны его жизни приносили разочарования. Но почему мы привыкли требовать от людей невозможного?..

Дневник Андрея — не только мартиролог. Если относиться к Тарковскому как к пророку или учителю, можно часами выписывать его высказывания, замечания, рассуждения об искусстве. В дневнике только поройся, и найдешь кладезь цитат из философов и писателей России и Запада, мудрецов Востока, добросовестно записанных Андреем на многих страницах.

Но не нужно воспринимать Тарковского как раба всей этой мудрости, не нужно терять его драгоценное индивидуальное бытие. По счастью, в самом Андрее через край наблюдений, живых реакций. Дерево Тарковского никогда не будет сухим…

Вспоминаешь об Андрее, попадая в места, где он работал. В Москве, на Ордынке, был реставрационный центр, где он часто бывал у Савелия Ямщикова, консультанта фильма о Рублеве. Владимир и Суздаль — «Андрей Рублев», под Звенигородом — «Солярис». Под Таллином снимал многострадального «Сталкера», а там, посреди мелкого балтийского желтоводья, близко остров Готланд. В Риме Андрей жил одно время на пьяцца Навона.

Об Андрее часто думаешь и в ситуациях, связанных с его творчеством. Смотришь на портрет Ван Гога с отрезанным ухом — вспоминаешь Тарковского. Одно время он надеялся, что Кайдановского выпустят в Италию на съемки «Ностальгии», и фантазировал: если Горчакова будет играть Кайдановский, внешне похожий на Ван Гога (режиссер предполагал еще искусный грим), то на этом сходстве можно строить сцены с ним. Прикрывать повыше шею шарфом, будто скрывая отрезанное ухо…

Когда-то, после неудачи с «Антарктидой», М. И. Ромм добился, чтобы мы с Андреем получили право снимать дипломные работы на «Мосфильме». Он привел нас в кабинет тогдашнего директора «Мосфильма» В. Н. Сурина и представил молодых людей. Для 1960 года это было довольно демократично. Грузный, круглоголовый Сурин был сдержан, Ромм дипломатично красноречив и деловит.

Молодежи Сурин побаивался. Ее прибывало на студию все больше и больше, и какое-то чутье подсказывало ему, что от нового поколения жди неприятностей. Однако наступали новые времена. На подходе — очередной выпуск режиссерской мастерской Ромма, где учился сын Сурина Александр, сыновья известных писателей — Андрей Смирнов и Андрей Михалков-Кончаловский. И Сурин знал, что все они будут делать дипломы на «Мосфильме», да и наверняка после дипломов работать.

Официальным и тусклым взглядом смотрел он на нас, думая о чем-то своем. На студии было уже тесновато. Энергично работали режиссеры — фронтовики: В. Ордынский, В. Басов, Д. Вятич-Бережных и многие другие. Добивались постановки кинематографисты, вернувшиеся из сталинских лагерей, — может быть, не из числа самых талантливых, но отсидевшие от звонка до звонка. Было от чего хмуриться. И приходилось только мечтать о своем увлечении — Сурин был страстным охотником. Тем не менее мы оказались на «Мосфильме», сняли там свои дипломы и были зачислены в штат студии.

Андрей прославил студию, сняв там свои шедевры. После «Иванова детства» Тарковский стал живой легендой «Мосфильма». Отныне в студийных коридорах, творческих буфетах, на просмотрах знакомые с почтением с ним здороваются, а незнакомые мечтают познакомиться. И никто не мог предположить, что через двадцать пять лет он будет уволен с прославленного «Мосфильма».

Вот приказ по Мосфильму № 416-Л (с пометой «Личное») от 18.10.85 г.: «1983 г. 05.28. — Тарковский А. А. уволен по ст. 33 п. 4 КЗОТ — за неявку на работу без уважительных причин с 28.05.1983 г.». Что скрывается за двумя датами? 4 марта 1982 г. Андрей уехал в Италию снимать «Ностальгию» с разрешения властей, но уже через год и два месяца на студии был заготовлен приказ о его увольнении. Приказ не подписан. Подготовлен, но не подписан. Видимо, решили подождать.

10 июля 1984 года в Милане на пресс-конференции Тарковский объявляет о том, что остается на Западе, хотя ему обещают переоформить визу, при условии возвращения в Москву, для обсуждения его творческих планов.

Андрей не приезжает, идут закулисные переговоры. Директор «Мосфильма» Сизов едет в Италию, встречается с Тарковским, который будто бы пришел к нему в сопровождении двух телохранителей. Разговора не получилось — Сизов просит вернуться и мирно обо всем договориться, Андрей не верит и требует, чтобы сначала его сыну и теще было разрешено приехать в Италию.

Вот тут логично подписание приказа от 18.10.1985 года. В это время Тарковский снимает «Жертвоприношение», до его смертельного диагноза остается два месяца. Только после этого срочным порядком сына отправляют к отцу. Впрочем, все это общеизвестно.

Когда Тарковский получил главный приз Венецианского фестиваля 1962 года за «Иваново детство», он получил еще одну важную награду — кадр из «Иванова детства» был вывешен в

центральном вестибюле «Мосфильма» на фотостенде. Это было высшее признание студией класса режиссера.

«Мосфильм» стоит того, чтобы о нем сказать несколько слов. До войны он назывался кинофабрикой, или просто «фабрикой», или Потылихой, по имени стоящего тогда рядом одноименного хутора. Говорили: «Уехал на фабрику; автобус с детьми отправляется в пионерский лагерь от ворот Потылихи» и т. п.

Фабрику построили архитекторы-конструктивисты, которые возвели клуб имени Горбунова, Дворец культуры ЗИЛа. Были у конструктивистов и другие оригинальные постройки. Например, театр Советской армии построен в форме громадной пятиконечной звезды — это самая большая сцена мира. Драматический театр в городе Ростове-на-Дону — это трактор, увеличенный примерно в пятьдесят — сто раз, — внушительное зрелище. «Мосфильм» же — самолет, если смотреть на него с высоты птичьего полета. Корпус самолета — съемочные павильоны, крылья — цеха, службы, помещения администрации. По замыслу архитекторов, самолет — фабрика социалистических грез летит в светлое будущее.

Правда, в предвоенные времена, во времена поисков «врагов», всеобщего «вредительства» и шпиономании, архитекторы, строившие самолеты, звезды, трактора, могли быть репрессированы. Ведь эти здания — ясно обозначенные цели для бомбежки авиацией противника. И случаи репрессий были, рассказывал нам Ромм…

«Мосфильм» в 60-е годы… Пять тысяч штатных сотрудников, куча нештатных, гудящий улей, сгусток энергий. Здесь свои знаменитости, для них — все почести и награды и даже похороны по высшему разряду. Здесь одерживают победы и терпят поражения, знакомятся, влюбляются, уводят мужей у жен и наоборот. Активная общественная, партийная жизнь тесно переплетена с интригами и сплетнями, нацеленными на получение почетных званий, внеочередных квартир, дачных участков и машин. Самые лучшие козыри — верность партии, преданность начальству и карьерным интересам. Самый худший козырь — неподкупный и непокорный талант.

Но именно на «Мосфильме» Тарковский снял свои шедевры, создал свою уникальную образную систему и киноязык. Фильмы безупречны и в техническом отношении, что играло существенную роль в продаже их за границу и обогащении советской казны.

Я уже упоминал о почетном стенде в центральном вестибюле студии. Фотография Николая Бурляева из «Иванова детства» — крупный план светловолосого мальчика с острым лицом и цепким

взглядом, смягченным сновидениями о довоенном детстве. Лес, в котором кукует кукушка. Знаменитый кадр с паутиной перед лицом Ивана. С 1962 года увеличенная фотография этого кадра висела на почетном месте до появления пресловутого приказа об увольнении Тарковского. Тогда на ее месте появился кадр из комедии «Девчата» с лицом Надежды Румянцевой. Лукавая и жизнерадостная героиня, высунув язык, с аппетитом уплетает булку, щедро облитую вареньем. Трагедия сменилась комедией. А точнее, фарсом. Несколько лет простая советская девушка, работавшая в таежной бригаде, ела булку с вареньем — награду за тяжкий труд лесорубов. Но наступила перестройка, Тарковского реабилитировали, и кадр из «Иванова детства» вернули на прежнее место.

С началом перестройки «Мосфильм» стал другим, совсем другим. Вместо пяти тысяч человек там работало несколько сотен. Громадная студия, не выдержав напора «продуманных изменений», стала рушиться. Производство фильмов еле теплилось.

Ночью «Мосфильм» пустел, лишь отдельные киногруппы брали ночные смены для съемок из-за занятости актеров, и тогда по прохладным и гулким коридорам студии шли в павильоны ожившие монстры — Сталин, Берия, Гитлер…

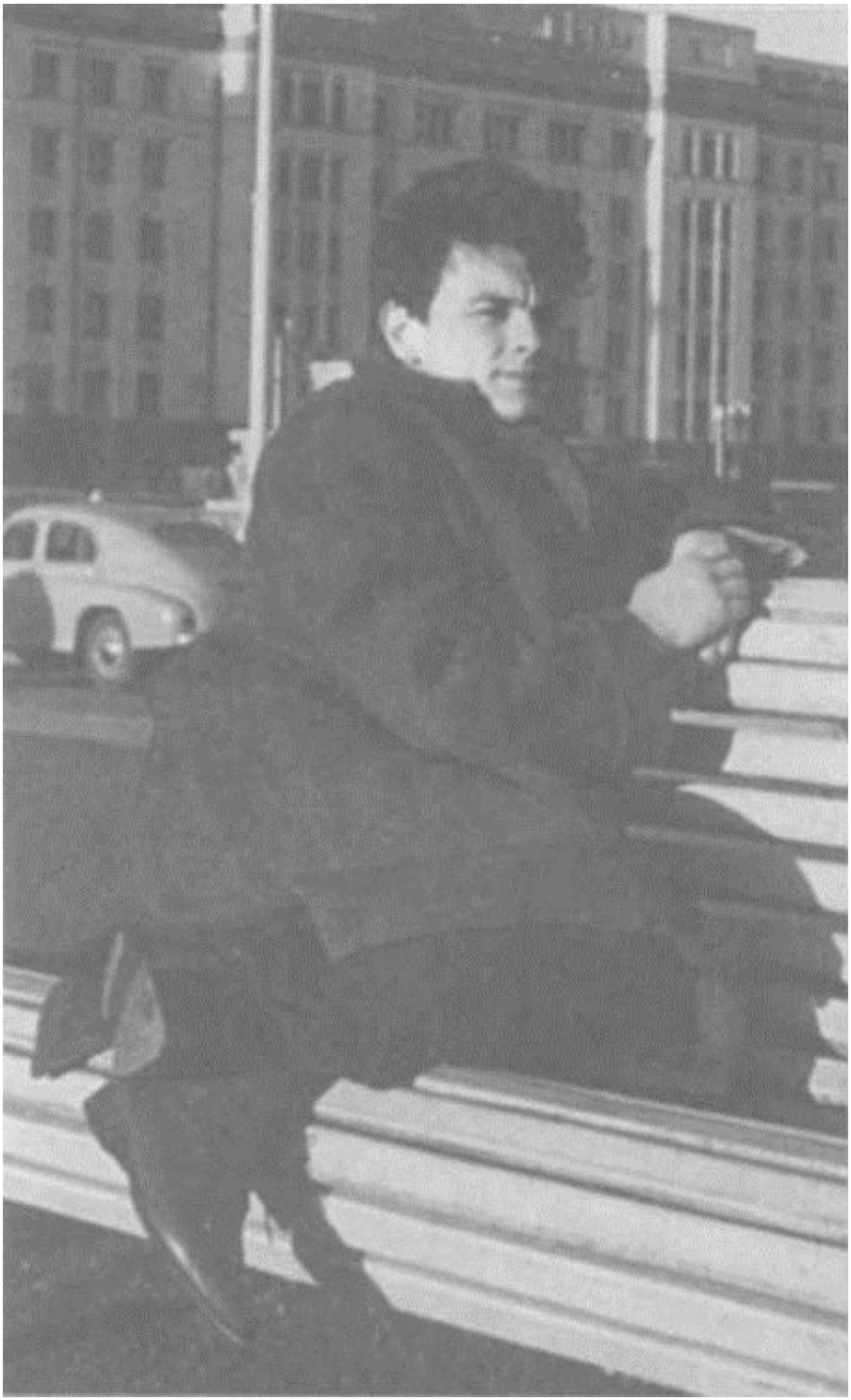
Но все-таки «Мосфильм» не умер. И будем надеяться, выживет. Да уже выжил. И живет память об Андрее в его коридорах, монтажной, комнатах групп и объединений. Когда я иду по переходу из второго блока в главный корпус, невольно вспоминаю долгий проход Маргариты Тереховой из сцены в типографии, а когда иду по коридору от «малярки», малярной мастерской, вижу в спину Аллу Демидову и ее антраша с пристуком ножкой об ножку.

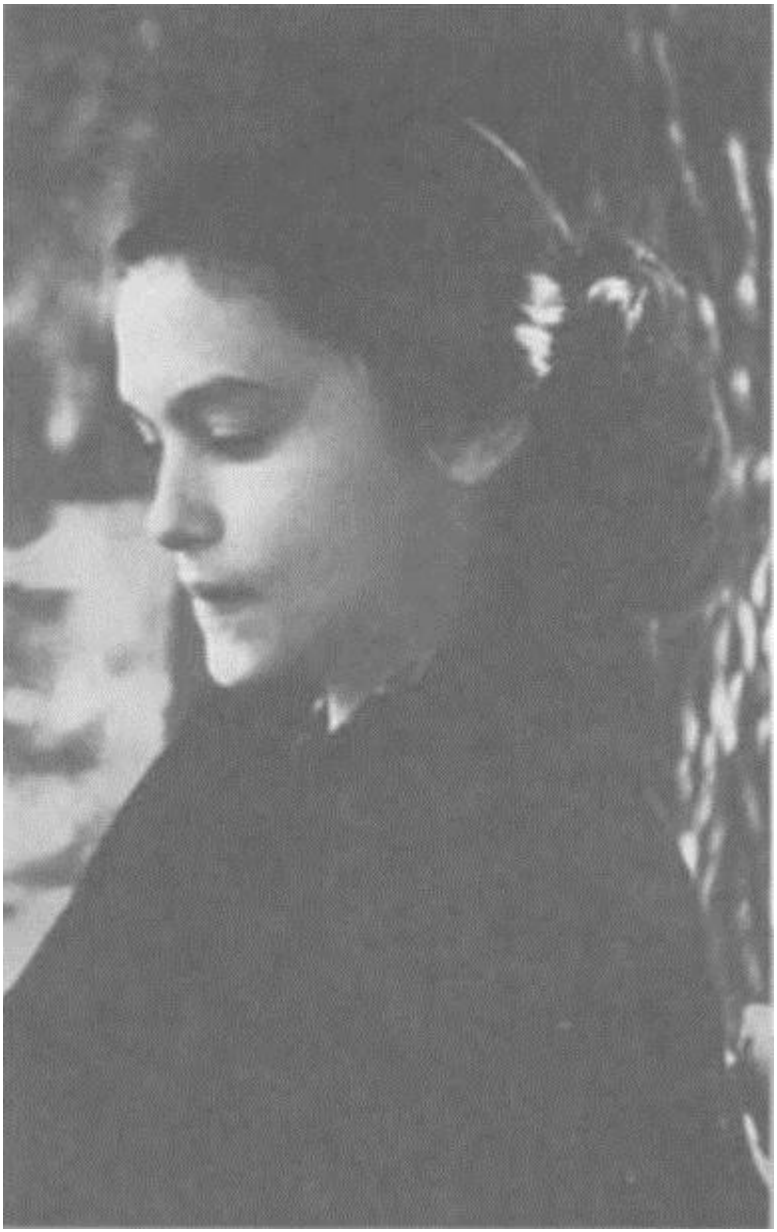
В монтажной комнате стоит кресло Андрея, а у входа, слева от двери, на стене висит медная табличка с памятной надписью: «В этой монтажной работал Андрей Тарковский». В одном из объединений мне показали диван, на котором он отдыхал. Ну, и висит в вестибюле кадр из «Иванова детства» — светловолосый мальчик разглядывает чудо-паутину, и в ушах возникает светлая музыка Вячеслава Овчинникова.

P. S. Перечитываю написанное и задаю себе вопрос: что значат эти отдельные странички жизни, эти запавшие в память события, неистребимые воспоминания? Они не могут претендовать на полную биографию великого человека (да я и не ставил перед собой такую цель). Для меня очевидна невозможность охватить всю его жизнь. Но утешением являются слова философа Николая Болдырева, что «в строгом смысле слова

написать биографию человека невозможно. Ибо человек ускользает даже от самого себя, а не только от наблюдателей извне».

«Старайтесь подсмотреть секреты мастерства…» Андрей Тарковский на съемках фильма «Солярис». За камерой - оператор Вадим Юсов. 1962





Брат и сестра - Андрей и Марина. Такие похожие и такие разные!

Апрель 1961 года, Ленинский проспект. Вот-вот должен появится кортеж с Юрием Гагариным, первым космонавтом

Арсений Александрович с дочерью и внуком Мишей летом 1959 года

Такой я впервые увидел Марию Ивановну, мать Марины и Андрея

Андрей в эпизодической роли офицера-подрывника в фильме «Сегодня увольнения не будет». 1958

Наша совместная студенческая работа — фильм «Убийцы». Справа налево: Андрей Тарковский, Гелий Коновалов, Вадим Новиков, Александр Гордон. 1956

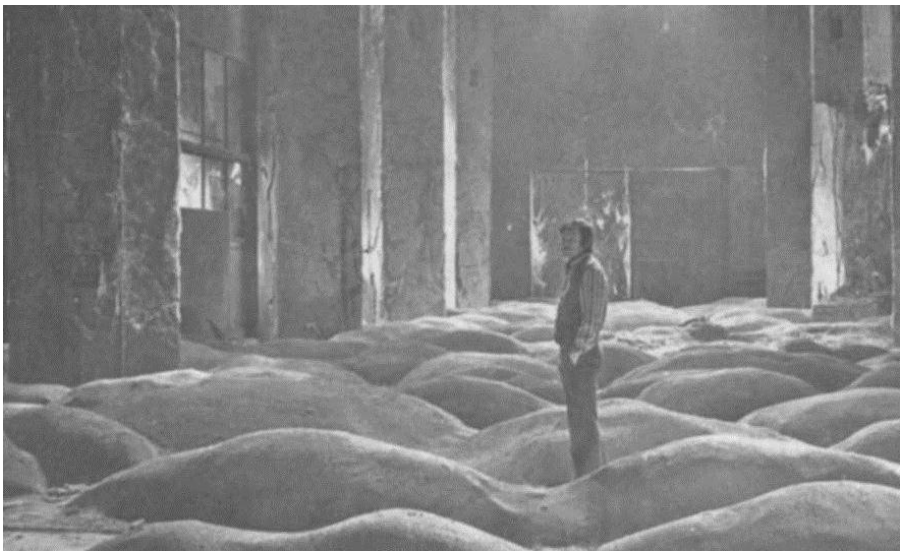
Андрей в роли посетителя кафе в фильме «Убийцы»

Раскадровки Андрея к его части фильма «Иваново детство». Эта фотография висит в холле «Мосфильма» более сорока

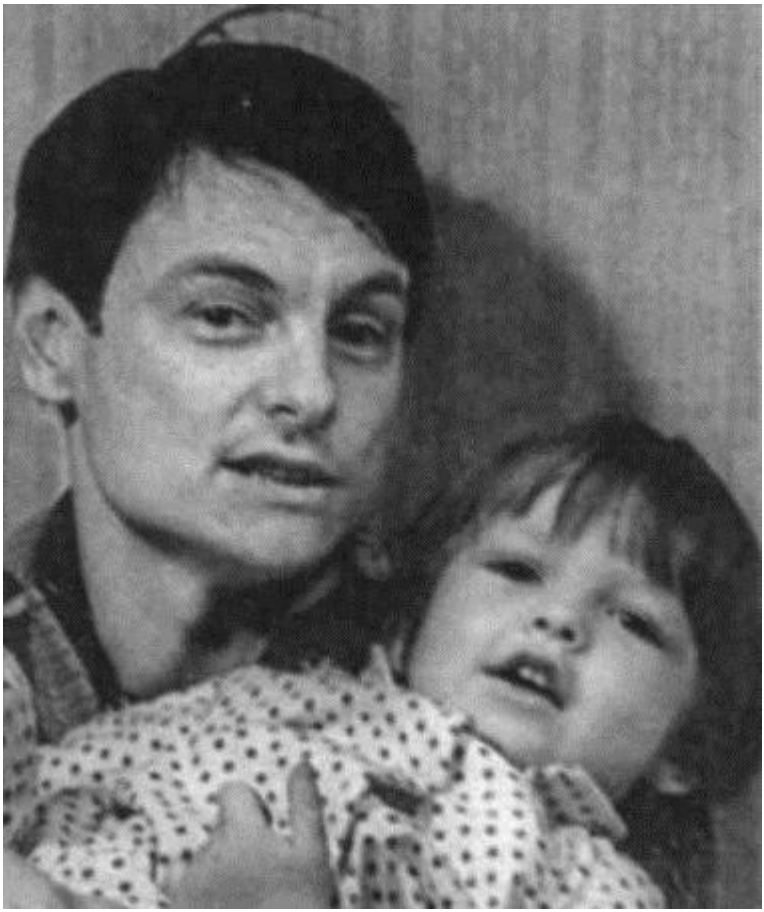
лет (за исключением того времени, когда фильмы Тарковского были запрещены в СССР)

«Андрей Рублев». Монахи-иконописцы - артисты Николай Гринько, Иван Лапиков, Анатолий Солоницын

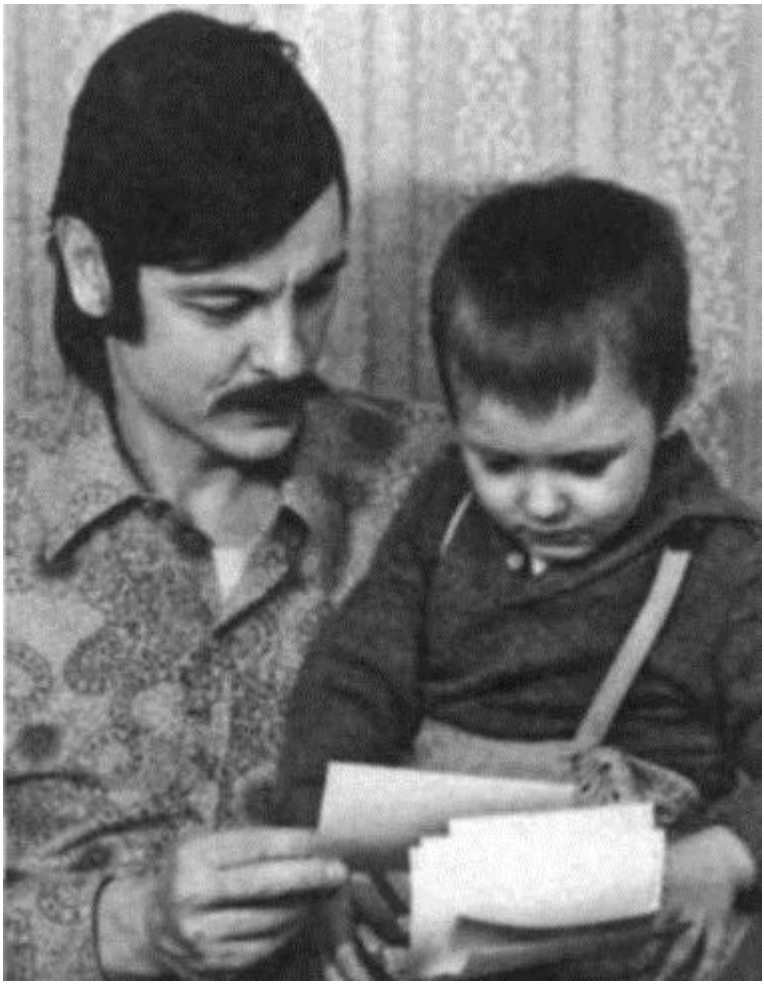
«Зеркало». Маргарита Терехова и Андрей Тарковский готовятся к съемке кадра, который особенно возмущал чиновников Госкино



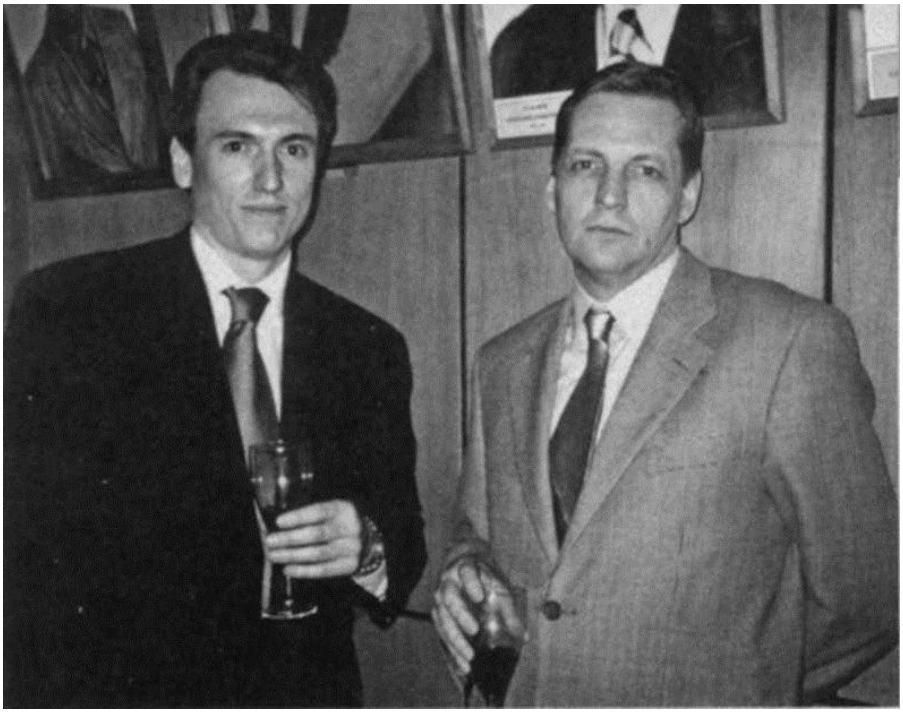
«Сталкер». Андрей в декорации, сделанной по его эскизу



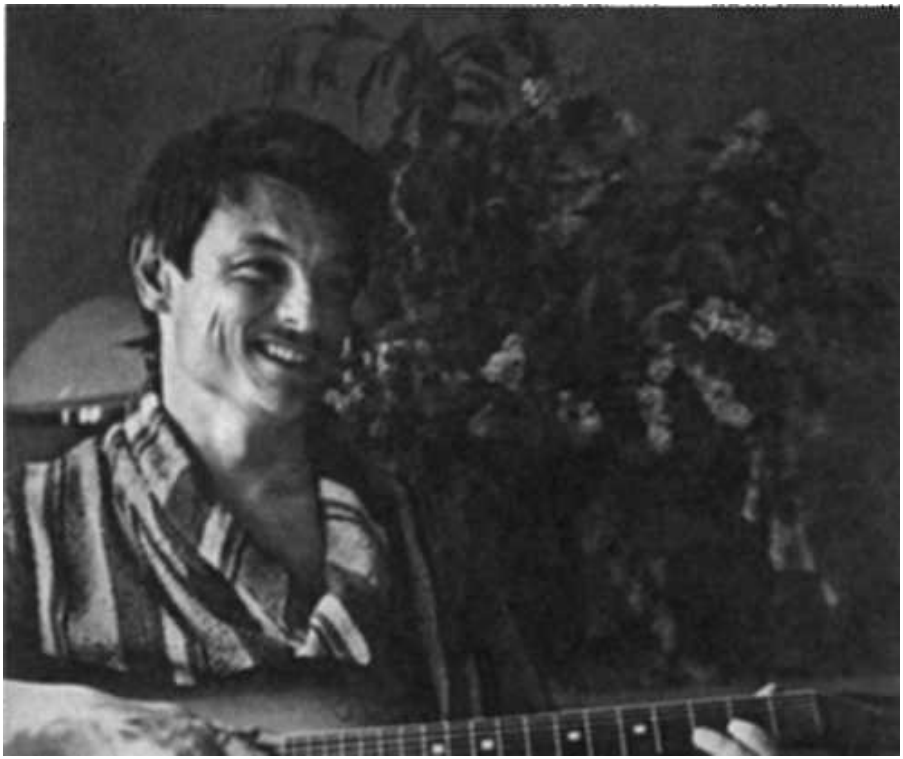
Андрей со своим сыном Арсением-Сенечкой, 1965



Андрей со своим сыном Андрюшей, 1974

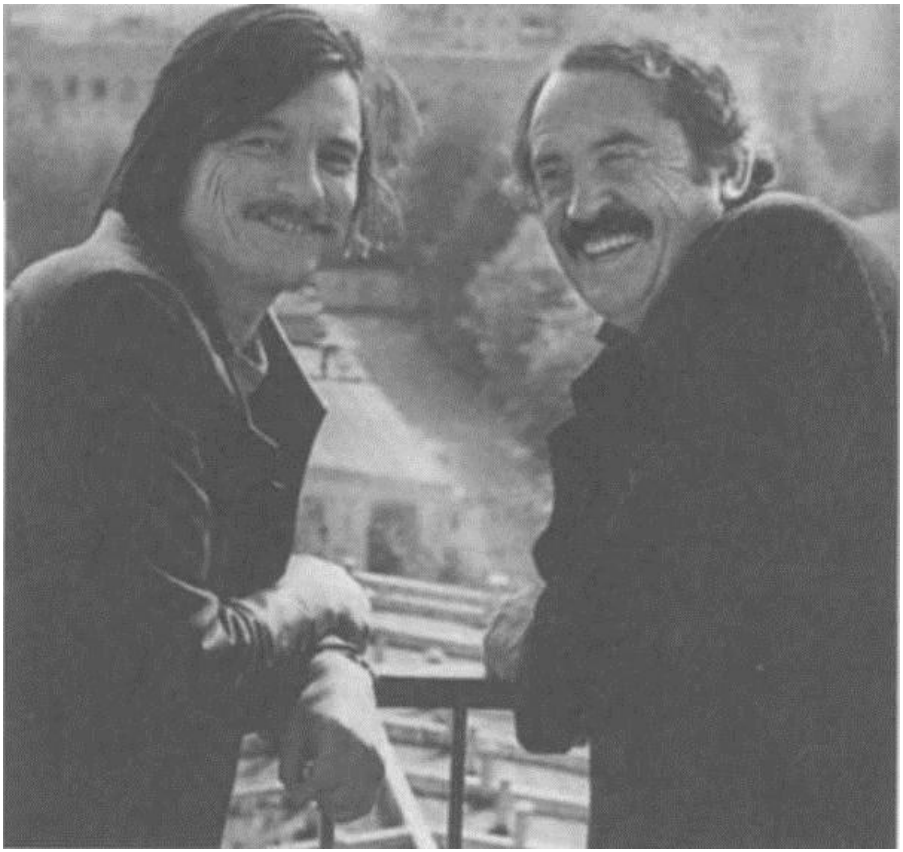


Почти через тридцать лет. Арсений (справа) и Андрей на вечере памяти отца в Центральном доме кинематографистов

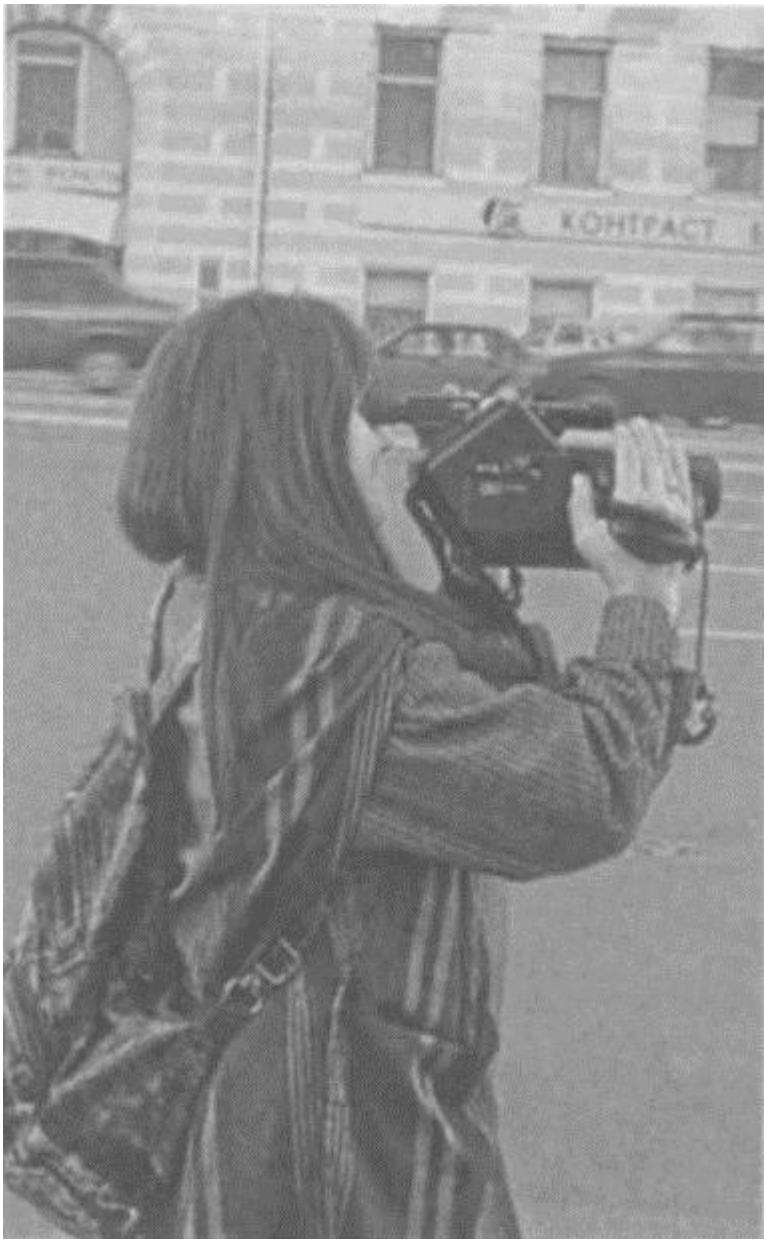


«Когда с тобой мы встретились, черемуха цвела…» В перерыве между съемками «Андрея Рублева». Псков, 1965.

В новой квартире в 1-м Мосфильмовском переулке у Андрея появился наконец свой кабинет. 1974



Андрей и Тонио Гуэрро. Москва, 1982

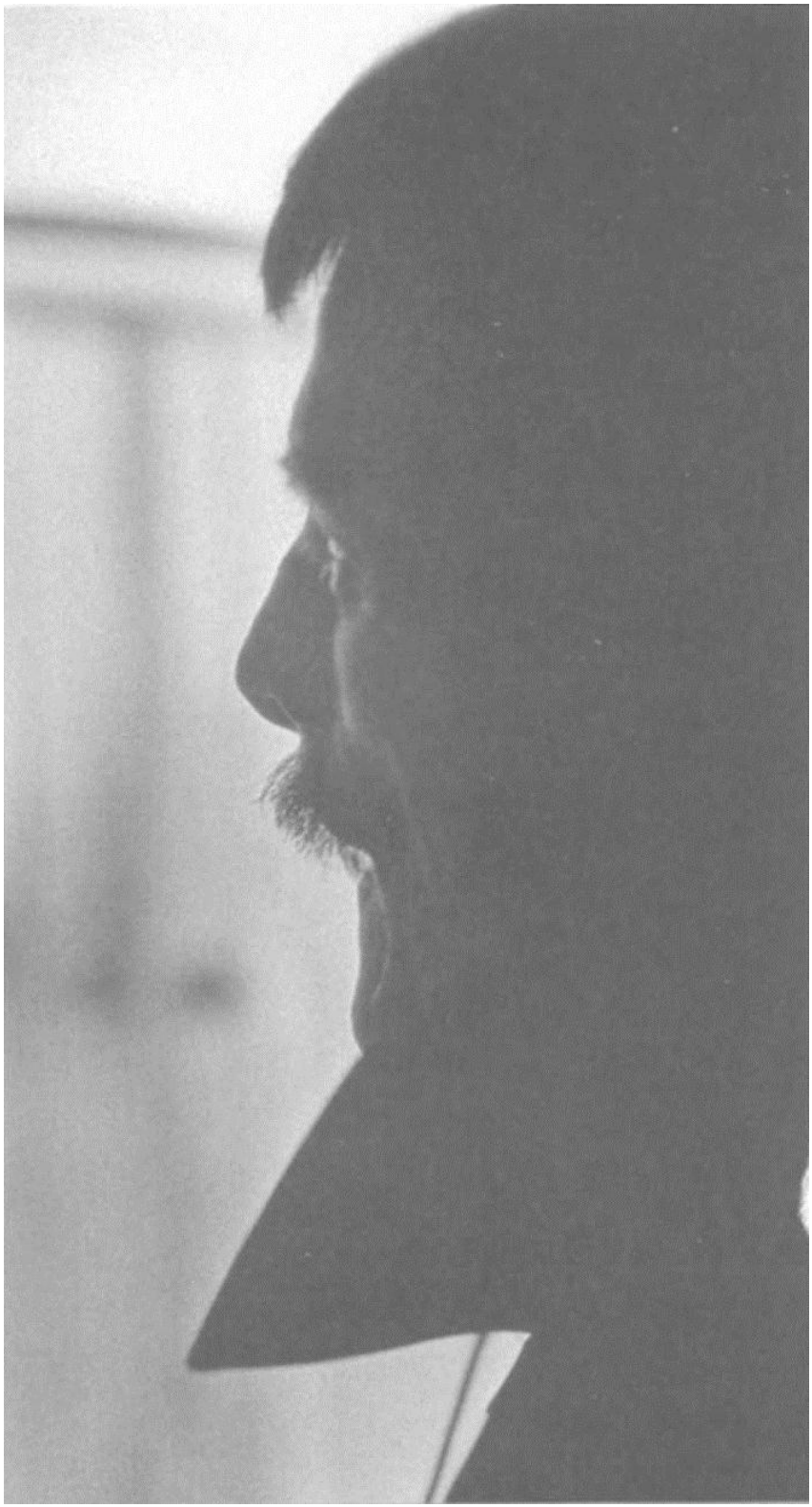


На съемках «Ностальгии». Донателла Бальиво, автор трех фильмов об Андрее Тарковском

Андрей репетирует с Олегом Янковским. 1983

Участники фильма «Жертвоприношение». Слева направо: Андрей Тарковский, актриса Сьюзан Флитвуд, оператор Свен Нюквист, актер Эрланд Юсефсон. 1986

Мстислав Ростропович играет «Сарабанду» Баха в память Андрея



Александр Гордон — кинорежиссер и сценарист — был с юности связан с Андреем Тарковским и дружескими, и семейными отношениями. Они учились во ВГИКе у М.И.Ромма и даже сняли два совместных фильма, а рядом были друзья — Василий Шукшин, Андрей Кончаловский, Александр Митта... Превращение подающего надежды режиссера Андрея Тарковского в гениального творца, ожесточенная борьба создателя «Андрея Рублева» и «Соляриса» с чиновниками Госкино — все это происходило на глазах мемуариста. Используя богатый документальный материал, А.Гордон рисует натуру страстную и бескомпромиссную во всем, будь то искусство или личная жизнь...

notes

Примечания

1

Ромм М. И. Избранные произведения в трех томах. М.: Искусство, 1980. Т 2. С. 110.

2

РГАЛИ. Фонд № 2453. Оп. 4. Ед. хр. 1328.

3

Рассказано В. Фоминым в книге «Кино и власть», М., 1996. С. 148.

4

Выдержки из стенограммы заседания Бюро художественного совета о положении с картинами «Андрей Рублев» и «Ася Клячина». 31 мая 1967. Архив киноконцерна «Мосфильм».

5

Из статьи В. Мотыля «Голгофа Андрея Тарковского». «Советская культура». 30.09.1989.

6

Письмо А. Тарковского председателю Комитета по делам кинематографии А. В. Романову. Архив киноконцерна «Мосфильм».

Фомин В. Кино и власть. М.: Материк, 1996. С. 186.

8

Артур Макаров. Живая жизнь — Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. Книга вторая. М.: Вагант, 1992.

9

Архив киноконцерна «Мосфильм». Оп. № 10. П. № 10. Связка № 8.

10

Н. Т. Сизов — генеральный директор «Мосфильма» в 1971–1986 годах.

О. Е. Суркова — киновед, член Союза кинематографистов РФ.

12

Архив киноконцерна «Мосфильм», Опись № 10. Р. № 107. Связка № 8.

13

Героиня фильма «Зеркало». — Ред.

14

Из архива М. А. Тарковской.

В. Фомин. «Кино и власть». М.: Материк, 1996.

16

Архив киноконцерна «Мосфильм». Оп. № 10. П. № 517. Связка № 34.

17

Цитирую по рукописи из архива М. А. Тарковской.

18

Текст дается в переводе с французского. A. Tarkovski. «Journal 1970–1986». Paris. Cahiers du cinema, 1993. P. 267.

19

Текст приводится в переводе с французского. A. Tarkovski. «Journal 1970–1986». Paris, Cahiers du cinema, 1993. P. 392, 398.

20

Ганс Вернер. «Встреча на всю жизнь». «О Тарковском». Воспоминания в двух книгах. М.: Дедалус, 2002.

21

Бурш — молодой студент, задира, буян.

22

Культурно-политический журнал «Зеркало загадок». Берлин, 1998, № 7.

Благодарю мастера-краснодеревщика Валерия Прудникова и Наталью Иванову, которые помогли это сделать.